colección ARTE serie CINE

52

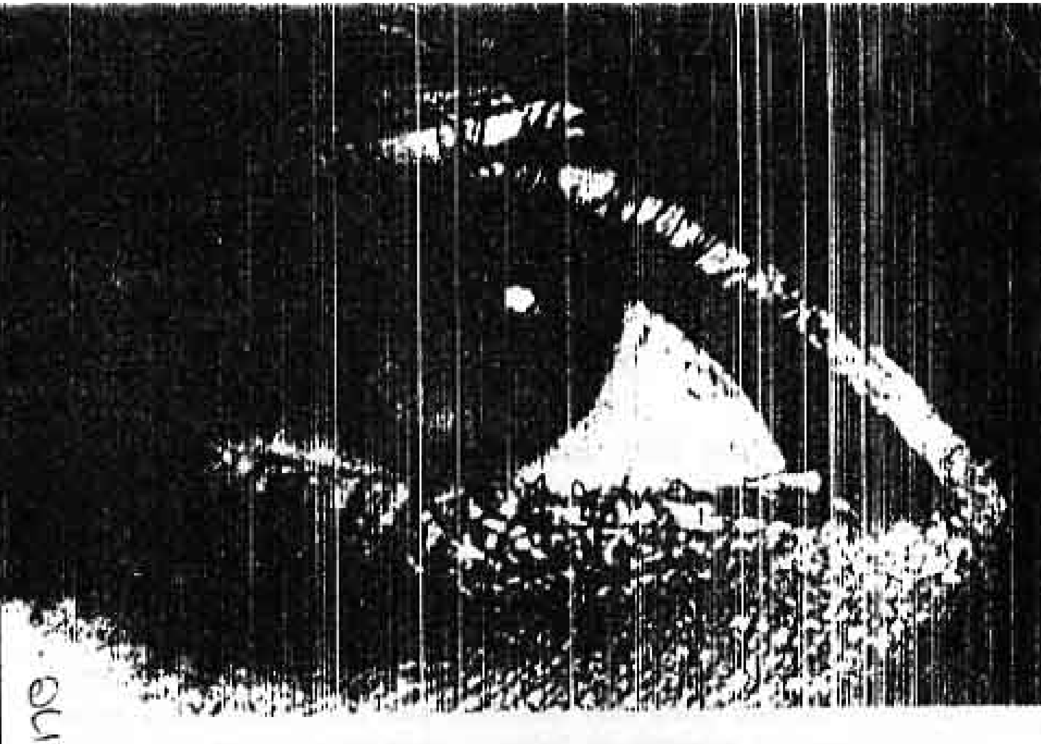
CINE - OJO

(textos y manifiestos)

El cine llegó a Rusia en mayo de 1896 para rodar la coronación del zar Nicolás II. Pero su difusión como espectáculo popular fue lenta y laboriosa. Adscrito en un principio al cine melodramático y pornográfico francés no empezó a tener una personalidad propia hasta la nacionalización de la industria cinematográfica en 1919 y la creación de la **G. I. K.** (Escuela Cinematográfica del Estado) en Moscú.

Entre los realizadores que en aquel momento destacan por su aliento renovador y original se encuentra DZIGA VERTOV, que fundó en 1922 y dirigió el noticiario cinematográfico **Kino-Pravda** (Cine-Verdad), donde aplicó su revolucionaria teoría del Cine-ojo. Sus textos teóricos y manifiestos publicados a lo largo de los años veinte cobran hoy una nueva dimensión, pues desde la aparición en los años sesenta del llamado **cinema-verité** hasta las nuevas técnicas de las "cámaras vivientes" se deja sentir cada vez más viva la influencia de este operador y documentalista. Su figura se nos aparece como la de un nuevo Julio Verne (precursor del submarino o los viajes a la luna), que con sus innovaciones, lindantes a veces con la ciencia-ficción, preveía ya en la realización y en la técnica del cine nuevos elementos llamados en breve plazo a universalizarse y multiplicarse.

EL CINE OJO. DZIGA VERTOV



1110 S/A ORIGINAL cine

EL CINE OJO.

editorial fundamentos

Traducción y selección: Francisco Llinás

© de la edición en castellano
Editorial Fundamentos, 1973
Caracas, 15. Madrid - 4

Depósito legal: M 9.309 - 1974
ISBN: 84-245-0112-8

Printed in Spain. Impreso en España
Industrias FELMAR. Magnolias, 49. Madrid - 29

Diseño gráfico: Diego Lara

Indice

Presentación ... 9

Biografía ... 11

ARTÍCULOS ... 15

CINE - OJO

I ... 71
II ... 75
III ... 95

SELECCIÓN DE LOS DIARIOS PERSONALES ... 145

Filmografía ... 213

PRESENTACION

La importancia adquirida desde 1960 por el cine-verité y el desarrollo de las modernas técnicas sobre las «cámaras vivientes» atraen la atención sobre los ensayos teóricos de Dziga Vertov publicados en los años veinte y que son prácticamente desconocidos entre nosotros. Transcurridos ya más de cincuenta años, el cineasta soviético se nos aparece como un nuevo Julio Verne (precursor de submarinos o de viajes a la luna). En sus escritos teóricos, que encerraban a veces un poco de ciencia-ficción, se preveía ya para la realización y la técnica del film ciertos elementos todavía esporádicos, pero llamados a universalizarse y multiplicarse en un breve plazo.

La publicación, hace cincuenta años, en la revista Lef, *dirigida por Maiakovski, de un texto del joven Eisenstein sobre el «Montaje de atracciones» reviste hoy menos importancia que la publicación en ese mismo número de la revista de unos manifiestos de Vertov recogidos bajo el título de* Perevorot *(«La revolución de los kinoks» o «Kinoks-revolución»). «Kinok» era un nombre compuesto de dos palabras rusas:* kino *(cine) y* oko *(ojo), para designar un grupo de jóvenes entusiastas, primitivamente denominados* Soviet Tronkh *(el Consejo de los Tres) y agrupados en torno al joven Dziga Vertov.*

Podemos resumir sus principales aportaciones teóricas en tres nociones distintas y complementarias:

1.º El montaje de registros *(visuales y sonoros) bien utilizado para una película de montaje preexistente (anti-*

guas actualidades) o bien realizado para un film determinado (documental).

2.ª El cine-ojo *(kino-glaz) entendido como un medio (y*
un instrumento) para registrar la vida, el movimiento, los
sonidos, pero también para organizar estas grabaciones por
el montaje.

3.ª La vida de improviso *(Jizn-Vrasplokh), rodada con*
exclusión de cualquier puesta en escena documental.

Un cine-ojo tomando La vida de improvisto *era una gran*
anticipación en 1923-25 y en Rusia, cuando se estaban utili-
zado cámaras maniobradas a mano y con ruido de ametra-
lladora. Desde 1960 ha nacido la «cámara-viviente», capaz
de registrar el sonido y la imagen sin ser vista, o por lo
menos sin alterar el comportamiento de los hombres a los
que observa y registra. Y el día de mañana habrá un mag-
netoscopio que, como los magnetófonos de hoy, se llevará
en el bolsillo y permitirá tomar las imágenes con una total
realidad visual, mediante cámaras-corbata análogas a los
micro-corbatas que los reporteros de radio disimulan para
intervinvar a los transeúntes sin cortapisas.

El mérito de Vertov fue llegar a imaginar, cuarenta años
antes, las posibilidades abiertas por estas innovaciones téc-
nicas. Se llamaba «futurista ruso» y, al igual que su maes-
tro Maiakovski, supo (de una forma u otra) anunciar y des-
cribir los tiempos futuros, los tiempos a los que vamos a
entrar ahora.

(De «La actualidad de Dziga Vertov». Georges Sadoul. *Cahiers du Cinema*, núm. 144.) 1963

BIOGRAFIA

1896: Denis Arkadievitch Kaufman nace el 2 de enero en Byalistok (Polonia, entonces anexionada a la Rusia zarista). Sus padres son bibliotecarios.

1897: 5 de septiembre. Nace su hermano Mijail.

1906: Estudiante del Liceo, escribe sus primeros poemas.

1912-1915: Cursos en el Conservatorio de Música de Byalistok.

1915: Nacimiento de su hermano más joven: Boris.

1914-16: Escribe poemas *(Macha)*, versos satíricos *(Puriskievitch)*, ensayos *(La caza en Kitov; La pesca del salmón)*, novelas de ciencia-ficción *(La mano de hierro, La insurrección mejicana)*. Debió ser en esta época cuando el joven Denis Kaufman que se proclama futurista, toma el pseudónimo de Dziga Vertov, con el que se inscribe en el registro civil. Dziga, derivado de un nombre ucraniano que designa a la peonza, significa alusivamente la rueda que gira sin cesar, el movimiento perpetuo (hace referencia también al nombre «gitano»). Vertov deriva del nombre ruso *vertet* y significa girar, rodar.

1916-1917: Estudia medicina en San Petersburgo.

En esta época funda un *laboratorio del oído*, donde, provisto de un viejo fonógrafo *Pathephone* modelo 1900 ó 1910, registra y monta ruidos (sierras mecánicas, torrentes, máquinas, palabras, etcétera). Investigaciones que sólo podían resultar muy rudimentarias, a falta de micrófonos (inventados después de 1920) y de los medios de montaje de sonido permitidos por las cintas magnéticas (aparecidas después de 1940).

1918: En primavera se pone a disposición del Kino Komitet de Moscú. Y se convierte en redactor y montador-jefe del primer noticiario de actualidades del Estado soviético, el *Kinonedelia* (29 números).

1919: De enero a junio dirige 10 números más de *Kinonedelia.* En julio deja de trabajar y utiliza los antiguos números del *Kinonedelia* como parte del material del film *El aniversario de la revolución.*

A fines de este año participa con el operador Ermoliov en tomas de guerra cerca de Tsaritsin, donde se libraban violentos combates contra los ejércitos blancos.

1920: Con los documentos obtenidos en el frente del Volga monta la película llamada *La batalla de Tsaritsin.*

El 6 de enero parte a bordo del tren de propaganda *Revolución de octubre* como documentalista y operador. En este tren viajaba el Presidente Kalinin que hacía una gira de propaganda por los frentes del sudoeste. De aquí realizaría el film *El staroste de todas las Rusias.*

En este mismo año hace *La exhumación de las reliquias de Sergio Radonejski* y *El proceso Mironov.*

1921: Siguen los documentales: *El tren del comité central, El vapor instructor estrella roja, Historia de la guerra civil,* etc.

1922-1925: En 1922 constituye el *Consejo de los Tres,* con Svilova, su mujer y colaboradora, y su hemano Mijail, recién convertido en operador de actualidades. En la primavera de 1923, el *Consejo de los Tres* se convierte en el grupo de los *Kinoki* (plural de *Kinok).* Otras películas de estas fechas son *El proceso Ezerov* y *Univermag* (reportaje sobre el gran almacén de este nombre). Empieza a trabajar en el *Kinopravda.* En diciembre de este mismo año termina la redacción del manifiesto teórico que verá la luz en abril de 1923 en la revista *Lef* con el título de *Kinoki Perevorot (La revolución de los kinoks).*

En estos tres años verán la luz 23 números de *Kinopravda* (los títulos están recogidos en la filmografía) producidos por *Goskino.*

El 15 de marzo de 1923, publicación en el *Pravda* del artículo de D. V. *Nuestro punto de vista,* con el título de *Nuevas tendencias en el cine.* 21 de julio de 1923: Primer número de *Kino-Kalendar* («cine-calendario»).

Kino-Glaz: Primera serie: *La vida de improvisto.* La teoría de la vida de improvisto aparece entre los *kinoks* hacia fines de 1923 y comienzos de 1924. Parece que esta teoría fue en principio elaborada por Mijail Kaufman, su hermano, que pudo deducirla de sus experiencias como operador, mientras que Vertov fue montador y nunca (o casi) operador.

En 1924 se prosigue el «cine-calendario». D. V. comienza a trabajar en el guión de *Tres cantos sobre Lenin* (realizado siete años más tarde). Ampliación del grupo de *kinoks,* que comprende además a Kopalin, Bielakov, A. Lemberg (operador), Zotov y algunos más. Intento de transformar los *kinoks* en una organización de masas con sus cine-clubs y corresponsales en toda Rusia.

1925: Tres últimos números de *Kinopravda.* En este año trabaja sobre el guión de *Adelante, soviet.*

1926: Diversos artículos y manifiestos sobre el *cine-ojo.* Escribe el guión de *El undécimo año.* Por su parte, Mijail Kaufman realiza solo el documental *Moscú* (destruido durante la guerra). *La sexta parte del mundo.*

1927-1928: *El undécimo año.* D. V. rompe con el *Goskino* y trabaja con el V. U. F. K. U. (Comité Pan-Ucraniano del Cine y la Foto).

En este período escribe el guión de *El hombre de la cámara.* Las teorías y las películas basadas en el *cine-ojo* empiezan a tener una gran influencia en Alemania (Richter), Francia (Vigo, Carné), Estados Unidos, etc.

1929: Rueda *El hombre de la cámara.* Por desavenencias en el rodaje rompe con su hermano.

1930: Primera película sonora de D. V.: *Entusiasmo.* Presentación en Europa y gran éxito de *El hombre de la cámara.* En Francia, su hermano Boris Kaufman es el operador de J. Vigo en *A propos de Nice* (después lo sería de Elia Kazan).

1931: 18-22 abril: Intervención en la primera conferencia de la A. R. K. K., en Moscú, sobre el tema «Reconstrucción del cine soviético y problemas del cine político». 17 de noviembre: Charles Chaplin le hace llegar su admiración por *Entusiasmo.*

1932-1933: Trabaja sobre el guión de *Tres cantos sobre Lenin.* Controversia con el crítico Nicolas Lebediev en la revista *Proletarskoe Kino.*

1934: *Tres cantos sobre Lenin.*

1935-1936: Trabaja sobre el guión de *Canción de cuna.* 24 de abril: Discurso sobre Maiakovski en el aniversario del poeta.

1937: Canción de cuna y *Sergio Ordjonikidze.*

1938: *Tres heroínas.*

1939-1940: Proyectos de películas y guiones no realizados.

1941-1944: Como otros artistas durante la guera, D. V. y Svilova se refugiaron en Asia central, donde se instalaron los estudios. Allí realiza varias películas reportaje.

1947: *El juramento de los jóvenes.*

1947-1953: D. V. trabaja para el noticiero de actualidades soviético *Novosti Dni (Novedades del Día).* Reedita artículos y autobiografías inéditas, tales como *Autobiografía,* etc. Participa en mayo de 1947 en una discusión sobre el cine documental. En 1953 se entera de que está enfermo de cáncer. Muere en Moscú el 12 de febrero de 1954.

ARTICULOS

NOSOTROS

Variante del manifiesto

Adoptamos la denominación de *Kinoks* para diferenciarnos de los «cineastas», rebaño de traperos que hurgan con cierta habilidad sus antiguallas.

No vemos relación alguna entre la picardía y los cálculos de los mercanchifles y el auténtico «kinokismo».

El cine-drama psicológico ruso-alemán, entorpecido por las visiones y recuerdos de infancia se nos aparece como una incapacidad.

Al film de aventuras americano, este film repleto de dinamismo espectacular, a las puestas en escena americanas a lo Pinkerton, el kinok le agradece la velocidad a que pasan sus imágenes, los primeros planos. Está bien, pero desordenado, no fundado en un estudio preciso del movimiento. Un grado superior al drama psicológico; le falta, pese a todo, una base. Trivial. Copia de una copia.

NOSOTROS declaramos que los viejos films novelados, teatralizados, etc., tienen la lepra.

—¡No os acerquéis a ellos!
—¡No los toquéis con los ojos!
—¡Peligro de muerte!
—¡Contagiosos!

NOSOTROS afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente.

La muerte de la «cinematografía» resulta indispensable para que pueda vivir el arte cinematográfico. NOSOTROS *hacemos un llamamiento a fin de acelerar su muerte.*

Nosotros protestamos contra la *mezcolanza* de las artes que muchos califican de síntesis. La mezcolanza de malos colores, aun escogidos idealmente entre los matices del espectro, jamás nos dará el blanco, sino la suciedad.

Se accederá a la síntesis *en el cénit* de los aciertos de cada arte, nunca antes.

NOSOTROS depuramos de intrusos al cine de los kinoks: música, literatura y teatro; buscamos nuestro propio ritmo, que no habremos robado a nadie, lo encontramos en los movimientos de las cosas.

NOSOTROS hacemos un llamamiento:
—para huir—
los dulzones enlazamientos de la romanza,
el veneno de la novela psicológica
la opresión del teatro de bulevar
a volver la espalda a la música
—para huir—

Extendamos el vasto campo, el espacio de las cuatro dimensiones (3 + el tiempo), a la búsqueda de un material, de un metro y de un ritmo totalmente propios.

Lo «psicológico» impide al hombre ser tan preciso como un cronómetro, pone trabas a su aspiración a emparentarse con la máquina.

Nosotros no tenemos ninguna razón para conceder al hombre de hoy lo esencial de nuestra atención en el arte del movimiento.

La incapacidad de los hombres para mantenerse nos avergüenza ante las máquinas, pero, qué queréis que le hagamos, si los modos infalibles de la electricidad nos emocionan más que los empujones desordenados de los hombres activos y la corruptora molicie de los hombres pasivos.

La alegría que nos proporcionan las danzas de las sierras del aserradero resulta más comprensible y cercana que la que nos proporcionan las piruetas de los hombres.

NOSOTROS *no queremos, por el momento, filmar más al hombre, porque no sabe dirigir sus movimientos.*

Nos dirigimos, a través de la poesía de la máquina, desde el hombre rezagado hacia el hombre eléctrico perfecto.

Mostrando a la luz del día el alma de la máquina, haciendo al obrero un amante de su mesa de trabajo, al campesino de su tractor, al maquinista de su locomotora,

nosotros inducimos la alegría creadora en todo trabajo mecánico,

nosotros emparentamos a los hombres con las máquinas,

nosotros educamos hombres nuevos.

El *hombre nuevo,* aligerado de su torpeza y su desmaña, que poseerá los movimientos precisos y ligeros de la máquina, será el noble tema de los films.

NOSOTROS caminamos, con el rostro descubierto, hacia el reconocimiento del ritmo de la máquina, de la admiración por el trabajo mecánico, hacia la percepción de la belleza de los procesos químicos; nosotros cantamos los terremotos, componemos cine-poemas con las llamas y las centrales eléctricas, nosotros admiramos los movimientos de los cometas y de los meteoros, y los gestos de los proyectores que deslumbran a las estrellas.

Todos aquellos que aman su arte buscan la esencia profunda de su técnica.

La cinematografía, que tiene los nervios embarullados, necesita un sistema riguroso de movimiento preciso.

El metro, el ritmo, la naturaleza del movimiento, su disposición precisa en relación con los ejes de las coordenadas de la imagen, y, quizás, de los ejes mundiales de las coordenadas (tres dimensiones + la cuarta, el tiempo) tienen que ser inventariados y estudiados por todos los creadores del cine.

Necesidad, precisión y velocidad: tres imperativos que planteamos al movimiento digno de ser filmado y proyectado.

Ser un extracto geométrico del movimiento, por medio de la cautivadora alternancia de las imágenes, esto es lo que se pide al montaje.

El kinokismo es el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa.

Los *intervalos* (paso de uno a otro movimiento), y en ningún caso los mismos movimientos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos (los intervalos) quienes arrastran la acción hacia el desenlace cinético. La organización del movimiento es la organización de los elementos, es decir, de los intervalos, en el interior de la frase. En cada frase se distingue la ascensión, el punto culminante y la caída del movimiento (que se manifiesta en uno u otro grado determinado). Una obra está hecha con frases, al igual que una frase lo está con intervalos de movimiento.

Habiendo concebido un cine-poema o un fragmento, el kinok debe saber anotarlo con precisión, a fin de darle vida en la pantalla cuando se presenten condiciones técnicas favorables.

Evidentemente, el más perfecto guión no podrá suplir a estas notas, al igual que el libreto no suple a la pantomima, al igual que los comentarios literarios sobre las obras de Scriabin no proporcionan ninguna idea sobre su música.

A fin de poder representar un estudio dinámico sobre una hoja de papel, hay que poseer los signos gráficos del movimiento.

NOSOTROS *vamos en busca de la cine-gama.*

NOSOTROS caemos y nos levantamos con el ritmo de los movimientos,
ralentizados y acelerados,
corriendo lejos de nosotros, cerca de nosotros, sobre nosotros,
en círculo, en línea recta, en elipse,
a derecha e izquierda, con los signos más o menos,
los movimientos se curvan, se enderezan, se desdoblan,
se fraccionan, se multiplican por sí mismos,
atravesando silenciosamente el espacio.

El cine es igualmente el *arte de imaginar los movimientos* de las cosas en el espacio, respondiendo a los imperativos de la ciencia, es encarnación del sueño del inventor, sea sabio, artista, ingeniero o carpintero; permite realizar gracias al kinokismo, aquello que resulta irrealizable en la vida.

Dibujos en movimiento. Croquis en movimiento. Proyectos de futuro inmediato. Teoría de la relatividad en la pantalla.

NOSOTROS saludamos la fantástica regularidad de los movimientos. Sostenidos por las alas de las hipótesis, nuestros ojos, movidos por hélices, se dispersan en el porvenir.

NOSOTROS creemos que se acerca el momento en que podremos lanzar al espacio los huracanes de movimientos retenidos por los lazos de nuestra táctica.

Viva la *geometría dinámica,* las carreras de puntos, de líneas, de superficies, de volúmenes.

Viva la poesía de la máquina movida y moviente, la poesía de las palancas, ruedas y alas de acero, el grito de hierro de los movimientos, los cegadores guiños de los chorros incandescentes.

(Publicado en la revista *Kinofot,* núm. 1, de 1922). Primer programa publicado en la prensa por el grupo de los kinoks-documentalistas, fundado por Vertov en 1919.

KINOKS - REVOLUCION

Extracto de un llamamiento de principios de 1922

... Todos vosotros, cineastas: realizadores y decoradores sin trabajo, operadores desamparados y guionistas diseminados por el mundo,

Vosotros, paciente público de las salas de cine, que sufrís como una mula bajo el fardo de las emociones que os ofrecen,

Vosotros, impacientes propietarios de cines, perdonados todavía por la quiebra, ávidos por conseguir los restos de la mesa alemana y, más raramente, americana,

Vosotros esperáis, agotados por los recuerdos, suspiráis ensoñadoramente bajo la luna de una nueva puesta en escena en seis actos... (se ruega a las personas sensibles que cierren los ojos),

Vosotros esperáis lo que jamás será y que resulta vano esperar;

Os doy este consejo de amigo:
Alzad los ojos,
Mirad a vuestro alrededor,
¡Aquí está!
Yo veo,
los ojos de cualquier niño ven
cómo las tripas y los intestinos
de las sensaciones fuertes
cuelgan del vientre de la cinematografía
que la espuela de la revolución ha transpasado.
Mirad como se arrastran, dejando sobre la tierra,
que con ello tiembla de horror y repugnancia,
una huella sangrienta.
Todo ha terminado.

EXTRACTO DE UN ESTENOGRAMA:

Dziga VERTOV al *Consejo de los Tres*[1]

... Film psicológico, de detective, satírico, de paisajes, poco importa el género; si le cortamos todos los temas y dejamos solamente los letreros, obtendremos el esqueleto literario del film. Sobre este esqueleto, podemos colocar otros cine-temas, realistas, simbolistas, expresionistas, como prefieran. Esto no cambiará en nada la situación. La relación seguirá siendo la misma: esqueleto literario más cine-ilustraciones. Así son todos, casi sin excepción, los films de aquí o del extranjero.

(Publicado en 1923 en la revista *LEF*, núm. 3.)

EXTRACTO DEL LLAMAMIENTO DEL 21-1-1923:

El Consejo de los Tres a los cineastas:

Cinco agitados años de audacias mundiales han entrado en vosotros y salido sin dejar la menor huella.

Los modelos «artísticos» de antes de la revolución están enganchados en vosotros como iconos y solamente hacia ellos se abalanzan vuestras devotas tripas. El extranjero os sostiene en vuestros errores al expedir hacia la renovada Rusia reliquias imperecederas de cine-dramas aderezados con una magnífica salsa técnica.

La primavera está llegando. Se espera la reanudación de la actividad de las cine-fábricas. El Consejo de los Tres ve con indisimulada aprensión cómo los productores de cine hojean las páginas de obras literarias, al acecho de puestas en escena apropiadas. Circulan ya por el aire los títulos de dramas y poemas teatrales que se proponen adaptar. En Ucrania, y aquí, en Moscú, ya están a punto de rodarse varios films marcados con todas las huellas de la impotencia.

---

[1] El Consejo de los Tres, formado por Dziga Vertov, Mijail Kaufman, operador, y Elisa Svilova, montadora, era el órgano supremo del grupo de los Kinoks-documentales. Fue fundado en 1922.

Un gran retraso técnico, perdido durante el período de paro el sentido de la reflexión activa, la orientación hacia el psicodrama en seis bobinas, es decir, la orientación hacia el propio trasero, abocan de antemano al fracaso a toda experiencia de esta clase. El organismo de la cinematografía está envenenado por la triple ponzoña de la rutina. Exigimos que se nos conceda la posibilidad de entregarnos a experiencias diversas sobre su moribundo organismo con el fin de ensayar el antídoto que nosotros hemos descubierto: aceptamos probar previamente nuestro medicamento en «cobayas», a saber, en esbozos cinematográficos.

RESOLUCION DEL CONSEJO DE LOS TRES DE 10-4-1923

La situación en el frente del cine debe ser considerada como desfavorable.

Como había que esperar, las primeras realizaciones rusas recientes que hemos tenido ocasión de ver recuerdan los viejos modelos artísticos al igual que los nepman[2] recuerdan la vieja burguesía.

El anuncio del repertorio que, este verano, aquí y en Ucrania, será llevado a la pantalla, no nos inspira confianza alguna.

Las perspectivas de un amplio trabajo experimental son relegadas a último término.

Todos los esfuerzos, los suspiros, las lágrimas y las esperanzas, todas las plegarias tienen como único objeto al cine-drama.

Por esta razón, sin esperar que los kinoks puedan ponerse al trabajo, desatendiendo el deseo de estos últimos de realizar por sí mismos sus proyectos, el Consejo de los Tres desdeña por el momento el derecho de los autores y decide lo siguiente: publicar inmediatamente a través de las actualidades, para que todo el mundo los utilice, los principios y consignas de la revolución inminente; en consecuencia y en primer lugar, se prescribe al kinok Dziga Vertov, conforme a la disciplina de partido, la publicación de determinados fragmentos del libro *Kinok-Revolución*, que explicitan con suficiente claridad la naturaleza de esta revolución.

CONSEJO DE LOS TRES

Ejecutando la resolución del Consejo de los Tres del 10-4, publico los siguientes extractos:

1. Tras examinar los films que nos han llegado de Occidente y de América y teniendo en cuenta los informes que tenemos sobre el trabajo y las investigaciones llevadas a cabo en el extranjero y entre nosotros, llego a la siguiente conclusión:

La sentencia de muerte pronunciada por los kinoks en 1919 contra todos los films sin excepción, sigue siendo válida hoy. El más atento examen no ha revelado el menor film, la mayor búsqueda que traduzcan la legítima aspiración de manumitir la cámara, reducida a una lamentable esclavitud, sometida a la imperfección y a la miopía del ojo humano.

No tenemos nada que repetir sobre el trabajo de zapa que el cine lleva a cabo contra la literatura y el teatro, aprobamos plenamente la utilización del cine en todos los sec-

---

[2] *Nepman:* Personas que utilizaban la N.E.P. (Nueva política económica) como medio de especulación.

tores de la ciencia, pero definimos estas funciones como accesorias, como producto de ramificaciones secundarias.

Lo principal y lo esencial
es la cine-sensación del mundo.

Adoptamos, pues, como punto de partida, la utilización de la cámara, en tanto que cine-ojo mucho más perfeccionado que el ojo humano, para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio,

el cine-ojo vive y se mueve en el tiempo y en el espacio y recoge y fija las impresiones de una forma totalmente distinta a la del ojo humano. La posición de nuestro cuerpo durante la observación, la cantidad de aspectos que percibimos en éste o aquél fenómeno concreto no obligan en modo alguno a la cámara, que, cuanto más perfeccionada está, más y mejor percibe.

No podemos convertir nuestros ojos en mejores de tal y como han sido hechos, pero la cámara, por su parte, puede ser perfeccionada infinitamente.

Hasta hoy, ocurría que un observador podía atraer sobre sí los reproches por haber filmado un caballo que se desplazaba con una lentitud escasamente natural (rodaje rápido de la manivela de la cámara); o, por el contrario, un tractor que araba un campo a toda velocidad (rodaje lento de la manivela), etc.

Se trataba, claro está, de accidentes, pero nosotros preparamos un sistema, un sistema reflexionado de casos de este tipo, un sistema de aberraciones aparentes, de fenómenos buscados y organizados.

Hasta hoy, nosotros violentábamos la cámara forzándola a copiar el trabajo de nuestro ojo. Cuanto mejor lo habíamos copiado, más contentos estábamos de las tomas. A partir de ahora, liberamos la cámara y la hacemos funcionar en una dirección opuesta, muy alejada ya de la copia.

Mostremos la puerta a las debilidades del ojo humano. Profesamos el cine-ojo, que, en el interior del caos del movimiento, descubre la resultante del movimiento propio; profesamos el cine-ojo y sus medidas del tiempo y del espacio, el cine-ojo que se eleva con fuerza y con posibilidades hasta la afirmación de sí mismo.

2. ... Fuerzo al espectador a ver éste o aquél fenómeno visual como me resulta más ventajoso mostrar. El ojo se somete a la voluntad de la cámara y se deja dirigir por ella hacia estos momentos sucesivos de la acción que, por el camino más corto, más claro, conducen a la cine-frase hacia la cumbre o el fondo del desenlace.

Ejemplo: filmación de un combate de boxeo, no desde el punto de vista del espectador que asiste al mismo, sino filmación de los gestos sucesivos (golpes) de los boxeadores.

Ejemplo: la filmación de unos bailarines no es la filmación desde el punto de vista del espectador sentado en una sala y siguiendo un ballet en el escenario.

En un ballet, en efecto, el espectador sigue de forma desordenada, ahora el grupo de bailarines, ahora, al azar, este rostro en particular, ahora las piernas, serie de percepciones dispersas, diferentes para cada espectador.

No se trata de presentar todo esto al cine-espectador. El sistema de los gestos sucesivos exige que los bailarines o los boxeadores sean filmados en el orden de exposición de las figuras puestas en escena y que se siguen unas a otras, de forma que proyecten el ojo del espectador sobre los sucesivos detalles que tienen que ver con toda necesidad.

La cámara «arrastra» el ojo del espectador de las manos a las piernas, de las piernas a los ojos, etc., en el orden más ventajoso y organiza los detalles gracias a un montaje cuidadosamente estudiado.

3. ... Hoy, en el año 1923, caminas por una calle de Chicago y yo te obligo a saludar al camarada Volodarski, que camina, en 1918, por una calle de Petrogrado y no responde a tu saludo.

Otro ejemplo: Se bajan a tierra los ataudes de héroes del pueblo (filmado en Astrakán en 1918), se cierra la tumba (Cronstadt, 1921), salva de cañones (Petrogrado, 1920), eterno recuerdo, se descubren (Moscú, 1922), estas cosas se combinan entre sí aunque se trate de un material ingrato, que no ha sido filmado especialmente para ello (ver el *Kinopravda,* núm. 13). Igualmente, hay que señalar aquí el montaje del saludo de las multitudes y el montaje del saludo de las máquinas al camarada Lenin (*Kinopravda,* número 14), filmados en lugares distintos, en momentos diversos.

* * *

Yo soy un cine-ojo. Yo soy un constructor. Yo te he puesto, a ti, a quien te he creado hoy, en una muy extraordinaria habitación que no existía hasta este momento y que yo he creado igualmente. En esta habitación hay doce paredes que he cogido en las diversas partes del mundo. Yuxtaponiendo las vistas de las paredes y algunos detalles, he conseguido disponerlas en un orden que te gusta y edificar, en adecuada y debida forma, sobre los intervalos, una cine-frase que es, justamente, esta habitación.

Yo, cine-ojo, yo creo un hombre mucho más perfecto que aquel que creó Adán, yo creo millares de hombres distintos según distintos diseños y esquemas preestablecidos.

Yo soy el cine-ojo.

Tomo los brazos de uno, más fuertes y hábiles, tomo las piernas de otro, mejor construidas y más veloces, la cabeza de un tercero, más hermosa y expresiva, y, por el montaje, yo creo un hombre nuevo, un hombre perfecto.

4. ... Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo.

Desde ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad, humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco

y me alejo de los objetos, me deslizo por debajo, salto por encima de ellos, avanzo junto al hocico de un caballo al galope, me sumerjo a toda marcha en el interior de la muchedumbre, corro ante los soldados que cargan, me tumbo sobre mis espaldas, me elevo al mismo tiempo que un aeroplano, caigo y alzo el vuelo con los cuerpos que caen y que vuelan. Este soy yo, aparato, que me he lanzado a lo largo de la resultante, bordeando el caos de los movimientos, fijando el movimiento a partir del movimiento surgido de las más complicadas combinaciones.

Liberado del imperativo de las 16-17 imágenes por segundo, liberado de los marcos del tiempo y del espacio, yuxtapongo todos los puntos del universo allí donde los haya fijado.

Mi vía conduce a la creación de una nueva percepción del mundo. Por esta razón yo descifro de una forma nueva un mundo que os es desconocido.

5. ...Pongámonos una vez más de acuerdo: ojo y oído. El oído no está al acecho, el ojo no está a la escucha.

División de funciones.

¡La radio-oído es el montaje del «Yo oigo»!

¡El cine-ojo es el montaje del «Yo veo»!

He aquí, ciudadanos, lo que os ofrezco en un primer momento, en lugar de la música, de la pintura, del teatro, del cinematógrafo y demás efusiones.

* * *

Dentro del caos de los movimientos, el ojo, con toda simplicidad, entra en la vida junto a los que corren, huyen, se lanzan y se atropellan.

Ha transcurrido un día de impresiones visuales. ¿Cómo recrear las impresiones de este día en un todo eficaz, en un estudio visual? Si hay que fotografiar en la película todo lo que ha visto el ojo, naturalmente el resultado será una barahunda. Si se monta científicamente todo lo que se ha fotografiado, ya será algo más claro. Si se tiran los escombros embarazosos, todo ello quedará aún mejor. Obtendremos una auxiliar de la memoria organizado por impresiones visuales recibidas por el ojo ordinario.

El ojo mecánico, la cámara, que rehusa la utilización del ojo humano como pensador estúpido, busca a tientas en el interior del caos de los acontecimientos visuales, dejándose atraer o rechazar por los movimientos, el camino de su movimiento propio o de su propia oscilación, y efectúa experiencias de alargamiento del tiempo, de desmembración del movimento o, por el contrario, de absorción del tiempo en sí mismo, de engullimiento de los años, esquematizando de esta forma procesos de larga duración, inaccesibles para el ojo normal...

Para ayudar a la máquina-ojo, existe el kinok-piloto, que no solamente dirige los movimientos del aparato, sino que se confía a él para experimentar el espacio. El futuro conocerá al kinok-ingeniero, que dirigirá los aparatos a distancia.

Gracias a esta acción conjugada del aparato liberado y perfeccionado y del cerebro estratégico del hombre que dirige, observa y calcula, la representación de las cosas, incluso las más banales, se revestirá con un frescor poco habitual y, por ello mismo, digno de interés.

* * *

... Cuánta gente ávida de espectáculo utiliza la culera del pantalón en los teatros.

Huyen de lo cotidiano, de la «prosa» de la vida. Y, sin embargo, el teatro casi nunca constituye algo más que una infame falsificación de la vida misma, unida a un conjunto, sin pies ni cabeza, de melindres coreográficos, de música vocinglera, de artificios de iluminación, de decorados (que van desde el embadurnamiento al constructivismo), a veces

con el excelente trabajo de un maestro del verbo, desfigurado por todo este fárrago.

Algunos grandes maestros de la escena destruyen el teatro desde su interior, rompiendo las viejas formas y proclamando nuevas consignas de trabajo en el teatro.

Se ha apelado al auxilio de la bio-química (ocupación excelente en sí misma), el cine (honor y gloria a él), los literatos (no demasiado mal por sí mismos), las construcciones (a veces algunas resultan felices), los automóviles (¿cómo no respetar a los automóviles?), el tiro con fusil (cosa peligrosa e impresionante en la guerra), pero todo ello no vale un pito, ni al por mayor ni al detall.

Es teatro y nada más.

No solamente no se trata de una síntesis, sino apenas de una mezcla realizada según las reglas.

No podía ocurrir de otra forma.

Nosotros, los kinoks, adversarios resueltos de la síntesis antes del momento adecuado («no se alcanzará la síntesis más que en el cénit de los logros realizados»), comprendemos que resulta vano mezclar algunas migajas de logros: el desorden y la ausencia de sitio simplemente matan a los bebés. Y en general:

La arena es demasiado pequeña. Entrad, pues, en la vida.

Allí es donde trabajamos nosotros, dueños de la vista, organizadores de la vida visible armados con el cine-ojo presente en todas partes y cuando es preciso. Allí es donde trabajan los dueños de las palabras y de los sonidos, los virtuosos del montaje de la vida audible. Y yo, tengo la audacia de añadirles, además, al oído mecánico omnipresente y el pabellón, el radio-teléfono.

Esto, es

las cine-actualidades,

las radio-actualidades.

Prometo obtener por todos los medios un desfile de los kinoks en la Plaza Roja el día en que los futuristas saquen el primer número de las radio-actualidades montadas.

No se trata de actualidades «Pathé» o «Gaumont» (actualidades periodísticas), ni siquiera del *Kinopravda* (actualidades políticas), sino de auténticas actualidades kinoks, de amplio horizonte vertiginoso hecho de acontecimientos visuales descifrados por la cámara, fragmentos de auténtica energía (hago una diferencia con respecto a la del teatro) reunidos en los intervalos en una suma acumuladora.

Esta estructura de la obra cinematográfica permite desarrollar cualquier tema, sea éste cómico, trágico, de trucaje o cualquier otro.

Todo radica en esta o aquella yuxtaposición de situaciones visuales, todo radica en los intervalos.

La estraordinaria flexibilidad del montaje permite introducir en el cine-estudio los motivos políticos, económicos o de otra índole que deseemos. En consecuencia, a partir de ahora, no hay ya necesidad alguna de dramas psicológicos o policíacos en el cine, no hay ya necesidad alguna de puestas en escena teatrales fotografiadas por la película.

A partir de ahora, ya no se adptará más a la pantalla a Dostoievski y Nat Pinkerton.

Todo está incluido en la nueva acepción de las actualidades.

Resueltamente entran en el embrollo de la vida:

1) El cine-ojo que contesta la representación visual del mundo dada por el ojo humano y que propone su propio «yo veo», y

2) El kinok-montador, que organiza los minutos de la estructura de la vida vista por primera vez desde este ángulo.

LA ORGANIZACION DE UNA CINE-ESTACION EXPERIMENTAL

El despacho de rodaje y la redacción del *Kinopravda* han sido suprimidos. Se ha formado un pequeño nudo de colaboradores, bien soldados por una disciplina interior, que constituye la primera cine-estación experimental.

La organización tiene como finalidad, en el frente de las actualidades y de la experimentación, la de derribar, a través de un trabajo organizado, el frente de desesperación causado por el paro u otras razones, aunque solamente ocurra en uno de sus sectores. La experimentación, además de todo, debe ser considerada igualmente como una especie de fermento que arrastra a los colaboradores concernidos a cooperar fogosamente y éste constituye un medio seguro y experimentado.

Perspectiva a largo plazo (objetivo fijado): un instituto de invención y de perfeccionamiento permanente; envite de la calidad mundial de los productos de la industria, cinefaro de la U.R.S.S.

Advertencia a aquellos que puedan sonreírse: cuanto más elevado es el objetivo, más fuerte es el ardor de los hombres para unirse a fin de trabajar como arreos. Ahí reside la garantía del éxito final.

Clases de films.

1. *Kinopravda.*
2. Actualidades-relámpago.
3. Actualidades cómicas.
4. Estudios para las actualidades.
5. Cine-reclamo.
6. Experimentación.

Explicaciones:

Las actualidades-relámpago muestran los acontecimientos en la pantalla el mismo día en que se producen.

El *Kinopravda,* revista periódica, es un boletín de información de propaganda.

Por cine-reclamo, hay que entender los films de las empresas que anuncian sus productos (reclamos-trucajes, caricaturas, cine-anuncios).

Los denominados encargos de producción se dividen en film científico (si la finalidad del film tiene un carácter de demostración científica) y film de reclamo (si la finalidad del film es únicamente el anuncio).

En mi opinión, no debe existir un tipo intermedio, films de paisajes encargados por las empresas de producción, y no hay que pasar por ello más que en caso de extrema estupidez del cliente o de la imposibilidad de convencerle.

Toda filmación artística está naturalmente dirigida hacia el taller.

PERSONAL Y PROBLEMAS DE ORGANIZACION

Un jefe de la cine-estación y dos instructores a sus órdenes: uno, encargado de la organización de los rodajes, del control y de la contabilidad sistemáticos, así como de las relaciones con las provincias y el extranjero. Dos operadores titulares (con derecho a invitar, según las necesidades, a operadores del centro de producción).

Una red de operadores de provincia que trabajan bajo contrato, de forma análoga al trabajo de los corresponsales de provincia.

Una ligazón paralela con el depósito, el laboratorio y la sala de montaje.

He aquí una relación de personas bien avenidas agrupadas a mi alrededor, todas las cuales gustan de trabajar conmigo.

1. E. Barantsevich: electromecánico, con conocimientos de aviación y deporte, rápido y espabilado, le gusta la experimentación.

2. I. Beliakov: antiguo alumno del G. I. K. [3], dibujante técnico, cómico de carácter, ayudante de realización, con conocimientos de montaje, puede reemplazar a una ayudante de montaje, especialista en rótulos, le gusta la experimentación.

3. M. Kaufman: alumno del G. I. K., hace cine y fotografía, conoce el automóvil, con conocimientos de electrotécnica, fragua y de ajuste, le gusta la experimentación.

4. A. Lemberg: operador, conoce el trabajo de laboratorio, hace fotografía, fue el primer operador que defendió conmigo los nuevos métodos de montaje y de rodaje, vivo, astuto, le gusta la experimentación.

5. B. Frantsisson: operador, conoce el dibujo animado, ardiente en el trabajo, ávido de ideas nuevas y de experimentación, orientado hacia la invención.

Bajo unas mínimas condiciones favorables, obtendremos un grupo de creación de choque de gran fuerza.

La mejor utilización posible de los colaboradores citados estará en función del justo reparto de atribuciones para cada uno de ellos, de las condiciones materiales y técnicas, e, igualmente, de los retrasos en el trabajo debidos a razones al margen de la voluntad de la estación experimental.

Los retrasos y paradas durante el trabajo planificado son el factor más peligroso y engendran, generalmente, una decepción para el trabajador y una aversión hacia una labor sin salida.

La eliminación de estos retrasos por el Goskino [4] u organismos dirigentes todavía más altos constituye la garantía de éxito para nuestra empresa.

Si choca con condiciones desfavorables, el mejor esquema de organización perderá un considerable tiempo en plegarse a ellas.

Los fracasos temporales y las decepciones resultan inevitables. Mucho dependerá de la cohesión de los colaboradores y de la reorganización similar de los demás sectores del cine.

---

[3] Gossudartsvenny Institut Kinematografi (Instituto Cinematográfico de Estado).

[4] *Goskino:* Organización cinematográfica de Estado.

Dentro de seis meses tendremos una primera idea de los resultados del trabajo de la cine-estación experimental y dentro de un año tendremos una segunda.

(Proyecto de memoria destinado a la dirección del Goskino, fechado el 5 de marzo de 1923. Inédito.)

CINE-RECLAMO

Clases de cine-reclamos

1. *Reclamo en su forma más simple (10 a 20 m).*

Ejemplo: un incendio en la cabina de proyección de un cine. No hay medio de apagarlo. Nadie piensa en el extintor. De pronto, se dan cuenta de que hay uno. El extintor de espuma «Bogatyr» apaga el fuego en un abrir y cerrar de ojos.

2. *Reclamo-actualidades (10 a 30 m).*

Ejemplo: se inserta en una cinta de actualidades habituales, verbigracia, en el *Kinopravda*, la descarga de un transatlántico en Petrogrado. Se descargan tractores Fordson. Pasa un tren. Moscú. Los tractores llegan a su destino, la firma Technoimport.

3. *Reclamo-trucaje (10 a 40 m).*

Ejemplo: (dibujos animados, maquetas). Un muchacho corre por la calle repartiendo «polvo mágico» que hace que todo crezca y se hinche desmesuradamente. Los perritos adquieren el tamaño de búfalos, los caballos parecen mamuts, las personas se transforman en gigantes. Cogen al pequeño, le quitan su polvo y se utiliza para algo útil. Se mezcla con la masa y el pan se hace grande como una casa. El «polvo mágico» es la levadura fabricada por la cervecería de Trejgorni.

4. *Reclamo-caricatura (50 a 100 m).*

Daré como ejemplo la caricatura *El sueño*, que es un reclamo para la oficina «El Motor». Realización del operador B. V. Frantsisson. Dibujos animados. Un total de 2.100 dibujos. Cada dibujo es filmado aisladamente. La serie de dibujos-imágenes sucesivos forma el film.

El despacho de un presidente de trust. No hay clientes. ¿Va a quebrar el trust? Desamparado, el presidente regresa a su casa. Durante la noche tiene un sueño: un motor rueda, el gas de escape forma las letras M.O.T.O.R. A este sueño le sucede otro. El espacio interplanetario. Las estrellas. Entran en el plano, por una parte, un motor en marcha y, frente a él, el globo terrestre. Se desprende del motor la letra M, que se dirige hacia el eje del globo y une el globo con el motor como una correa de transmisión. La energía del motor hace rodar la tierra. A cada revolución, el globo terrestre lanza, una tras otra, a la pantalla las letras M.O.T.O.R.

La mañana siguiente. El presidente del trust se despierta. El periódico de la mañana está colocado en su mesilla de noche. En un lugar destacado se lee: «Oficina de anuncios El Motor». Corre a la dirección indicada para colocar un anuncio.

Una semana más tarde. Los clientes hacen cola en el trust.

5. *Reclamo-impromptu (50 a 150 m).*

El único film-impromptu visible en Rusia es *El automóvil*, encargado por el Goum [5].

---

[5] *Goum:* grandes almacenes de Moscú.

Ha sido realizado en tres días, fuera del estudio.

Resumen: Unos padres vienen a Moscú para ver a su hija, que corteja con un malabarista moscovita. Apenas salidos de la estación, los padres se ven continuamente agredidos por una palabra incomprensible: «Goum». Vendedores de periódicos corren, distribuyendo prospectos «Goum». En la escalera de la estación, un desconocido, con sombrero hongo, se acerca a ellos, les abraza como si fuera de la familia y se eclipsa. Se dan cuenta de que les ha pegado en los brazos etiquetas «Goum».

Encuentro en Goum de la chica y del moscovita. Este hace juegos malabares con los productos.

La chica regresa de paseo. Sus compras están colocadas sobre la mesa. Llegan los padres con su maleta, se echan en brazos de su hija y retroceden bruscamente. Sobre la mesa, todos los paquetes están marcados: «Goum, Goum, Goum»... Miran su maletas. Unas etiquetas «Goum» están igualmente pegadas a ellas. Se sienten desconcertados. En su sillón, la chica estalla en carcajadas.

En el gran almacén Goum, el mágico-ilusionista del Goum, director de propaganda, con una varita mágica en la mano, proyecta letras sobre la pantalla.

Escándalo en la calle. De un puñetazo, una chica hace rodar por los suelos a un individuo excesivamente atrevido. Aglomeración. La chica se excusa por la supercherla ante la muchedumbre. «No es más que...», y desaparece en el interior de la rotonda del Goum. Ya no está la chica. Tampoco el público. Sólo se ven las diversas secciones del Goum.

Los padres están sentados en un banco de un parque. Cada uno lee su periódico. Y, siempre en el mejor lugar, Goum aquí, Goum allá. Están hasta la coronilla y tiran los periódicos, hartos. Se frotan las manos, y de las manos de la anciana caen dos fichas. Ella se inclina sobre las mismas. Han desaparecido. En su lugar, sobre el banco, se ve una sombrerera. ¿Cómo aterrizó aquí? Está marcada «Goum». Las dos fichas están dentro de la sombrerera.

Los espectadores han visto cómo un personaje de aspecto sospechoso las ha metido dentro subrepticiamente.

Pero esta insoportable obsesión del Goum tiene su razón de ser. En la lotería sorteada en las galerías superiores, la madre gana un samovar, y el padre, un automóvil.

6. *Reclamo cómico (100 a 200 m.)*

Ejemplo: Un ciudadano que se ha hecho asegurar por la compañía del Estado contra un incendio, los riesgos de transporte y las epizootias, sufre todos los desastres posibles. Todos sus bienes mobiliarios e inmobiliarios arden, sus mercancías se extravían una tras otra durante su transporte por vía terrestre, marítima y fluvial; pierde todo su ganado y todos sus caballos.

El espectador y la compañía de seguros saben que no hay fraude alguno por su parte, sino que se trata de una extraordinaria acumulación de circunstancias. La compañía reembolsa, según la cotización del rublo-oro, todos los daños sufridos por el ciudadano.

7. *Reclamo-historia detectivesca (1.500 a 2.000 m.).*

Ejemplo de tema: reclamo para bonos de empréstito.

Una banda de falsificadores de moneda, en contacto con las organizaciones de guardias blancos, compra con moneda falsa una enorme cantidad de bonos de empréstito. El delito es descubierto. La banda lanza a la G. P. U. hacia una pista falsa. Equivocadamente, se sospecha de un director de «trust». Su hija y «X», un amigo de ésta, se esfuerzan para dejar al padre fuera de toda sospecha, en descubrir por todos los medios posibles a los autores del golpe.

La banda comete una serie de atracos y cada vez roba bonos de empréstito.

Al final de una serie de peligrosas aventuras, los tres—la chica, su amigo y Pinkerton el Rojo—penetran en el «antro negro» de la banda y se apoderan de los bonos robados.

Se reduce la emisión de billetes de banco, el empréstito consolida la cotización del rublo, el coste de vida baja. Los espías blancos amenazan a la banda y la fuerzan a pasar a la acción, etc. Se pueden hacer tantas series como sea preciso, introduciendo en ellas cualquier motivo económico y político.

8. *Reclamo-historia detectivesca satírica (1.500 a 2.000 m.).*

Como único ejemplo de esta clase de film, me referiré al único que he escrito: *Incidente en un gran almacén.* No es únicamente una historia detectivesca satírica, sino también una sátira del film detectivesco.

Resumen: Un grupo de estudiantes ya mayores, atiborrados de films detectivescos, y para quienes los métodos de los sabuesos y de los bandidos americanos no tienen secretos, arden en deseos de poner en práctica sus conocimientos en la materia. Sólo por amor al deporte, y no por una intención criminal, emprenden una serie de golpes contra el gran almacén de Mostorg[a]. El fin fijado es modesto: para celebrar el término de sus estudios secundarios quieren procurarse trajes y abrigos sin aflojar la bolsa y, obligatoriamente, en un gran almacén particularmente bien vigilado.

El guión describe dos tentativas de los estudiantes. La primera fracasa inmediatamente, a causa de la falta de preparación de los deportistas bandidos, del excelente funcionamiento de la guardia especial, del excelente sistema de alarma y de los excelentes puños del jefe de la sección de confección.

La segunda tentativa, más madura y reflexionada, se lleva a cabo perfectamente. Una vendedora, enamorada de uno de ellos, permite descubrir a los estudiantes. Atormentada por los celos, la cajera la ha seguido e, inesperadamente, ha descubierto a la expedición.

El jefe de la sección de confección, la vendedora y los estudiantes están caricaturizados en extremo, son trucajes ambulantes, en lugar de seres humanos.

La novia del jefe de sección (una provinciana) llega desde su campiña en el momento culminante de los acontecimientos. Está aturdida por todas las maravillas del gran almacén, y cuida a su novio, herido durante una pelea. Y, sobre este fondo de un mundo de trucajes, parece tonta y cómica en el primer momento.

Los encuentros entre los distintos personajes han sido manipulados de forma que se muestre al espectador la mayor parte de las secciones del almacén, la dirección, la enfermería, los servicios de vigilancia, el club e incluso la unidad militar que apadrina el almacén.

Por dificultades económicas, el film no pudo ser realizado y fue reemplazado por un proceso verbal filmado de todos los pisos y secciones del almacén.

No lamento la energía gastada en la redacción del guión, pero debo decir, para ser sincero, que este derroche de película, en los momentos de penuria que vivimos, me indignó y molestó.

Demostración del cine-reclamo

En las ciudades

En los cines

Los más cortos (10 a 30 m.) podrán ser colocados al principio o al final del film previsto normalmente en el programa. Los reclamos de 100 a 150 m. (cómicos, satíricos, etc.) podrán ser mostrados como complemento del programa. Los films-reclamo del tipo detectivesco, de cinco o seis bobinas, podrán ser proyectados como programa independiente, por un acuerdo especial con la oficina de alquiler competente.

---

[a] *Mostorg*: Dirección de Comercio al detall de Moscú.

En las plazas públicas.

Presentación de las diferentes clases de films con ayuda de instalaciones de proyección permanentes o de cines ambulantes.

En las grandes fachadas, sobre los techos de las casas, sobre una tela colocada en mitad de la calle, sobre la acera, bajo los pies de los espectadores, se recomienda presentar breves trucajes-consignas de cinco a diez metros, que serán auténticos redobles claros y obsesivos.

En los ferrocarriles.

Cine-vagones (especialmente acondicionados, como los vagones de agitación de los trenes del Comité Ejecutivo Central de Rusia). Presentación en los vagones en marcha o durante las paradas, presentación desde el vagón sobre una pantalla. Cine al aire libre, sirviendo a aglomeraciones en un radio de 10 a 20 kilómetros. Un «cameraman» y un fotógrafo deberán estar al pie del cañón, en el vagón, a disposición de los organismos de Estado locales y de las empresas privadas que deseen encargar reclamos. La rentabilidad de este cine ambulante será determinada por la relación entre las capacidades del jefe del cine-vagón y las tasas percibidas por el Estado.

En las vías fluviales.

Vapores-cine, barcazas-cine, cines instalados a lo largo de las riberas y cines ambulantes. Mejores posibilidades de instalación que con el cine ferroviario. Resulta deseable disponer de proyectores para atraer al público. Cabe la posibilidad de un cine-laboratorio. Asimismo, de sucursales a lo largo de las líneas fluviales.

Los cine-carruajes.

Desplazándose de aldea en aldea, de pueblo en pueblo, poseen igualmente una gran importancia para el reclamo y la propaganda. Especialmente la presentación de las ventajas de las máquinas agrícolas de una firma determinada, disimulada bajo un contenido divertido, servirá para popularizar las máquinas de esta firma. Aunque los campesinos (nuestros valientes «mujiks») no lo comprendan todo perfectamente, algunos de ellos grabarán sólidamente en su cabeza el nombre de la firma que sacó de apuros a los personajes del film.

El nombre de la firma tiene que destacar, apareciendo en la intriga con grandes caracteres rusos.

Automóviles-cinematógrafos.

Aparato técnico ultrarápido, del estilo de los equipos de bomberos. Trabaja a la demanda, en el momento en que se le necesite. Un proyector. El aparato de proyección es movido por el automóvil, que funciona en punto muerto.

Este mismo automóvil se desplaza para ir a rodar un cine-reclamo urgente, con el operador de servicio y el especialista de las instantáneas.

En 1920 y 21, la sección fotografía-cine de Petrogrado y la sección de los trenes de instrucción y agitación del Comité Ejecutivo Central de Rusia tenían un pequeño número de cinematógrafos de esta clase.

¿Para qué artículos pueden hacerse cine-reclamos?

Para todo:

Desde los bonos de empréstito hasta la pomada para hacer crecer los cabellos, y, a la inversa, desde los polvos dentífricos «Sanargui» hasta la industria hullera del Donbass. Almacenes estatales, organizaciones cooperativas, personas privadas, todos pueden anunciar en la pantalla sus productos, tras escoger la clase de cine-reclamo que mejor convenga a la mercancía que se quiere dar a conocer.

Locomotoras, motores de petróleo, tractores, cajas fuertes, muebles, calzados, pianos, cobertores, todo puede ser cantado por el cine-trucaje, todo puede provocar la risa gracias al cine cómico; todo puede hacerse percutiente gracias a la cine-caricatura, o inquietante gracias al film detectivesco.

(Tesis para un artículo, fechadas a 18 de marzo de 1923. Inédito.)

La importancia de las actualidades

Hace ya casi un año que no intervengo en los debates, ni como informador ni como oponente.

Nosotros, «kinoks», decretamos: reemplazar las justas oratorias, en tanto que fenómeno de orden literario, por las justas cinematográficas, es decir, por la fabricación de films.

Y esto lo realizamos con éxito, poniendo valerosamente las actualidades que estrenamos en competición con los mejores films artísticos.

Los alabanceros de films y el público burgués y semiburgués boicotean las actualidades, cuyos mejores especímenes son los números del *Kinopravda*. Pero esta circunstancia no nos ha forzado a alinearnos con los bien establecidos gustos de los filisteos. Solamente nos ha obligado a cambiar de auditorio.

El *Kinopravda* se proyecta diariamente en numerosos clubs de Moscú y en provincias, y consigue un gran éxito. Y si el público de los «nepmans» prefiere los dramas «de amor» y «de crimen», esto no quiere decir que nuestras producciones no valen nada. Esto quiere decir que quien no vale nada es el público.

Continuad, camaradas, si esto os dice algo, discutiendo si el cine es o no un arte.

Continuad ignorando nuestra existencia y nuestro trabajo.

Una vez más, sigo afirmando:

El camino para el desarrollo del cine revolucionario ha sido hallado.

Atraviesa la cabeza de los actores de cine y los techos de los estudios, y entra en la vida, en la presente realidad de múltiples dramas y de múltiples historias detectivescas.

(Estenograma abreviado de la intervención de D. Vertov en un debate en el *Proletkino* el 23 de abril de 1923. Inédito.)

El film cine-ojo [1]

Se trata de la primera tentativa en el mundo para crear una obra cinematográfica sin la participación de actores, decoradores, realizadores; sin utilizar el estudio, decorados, vestuario.

Todos los personajes continúan haciendo en la vida lo que de ordinario hacen.

---

[1] Este documento constituye de hecho la solicitud que corresponde al film *Cine-ojo*, rodado por Vertov en 1923. Figura en un anexo la lista de personajes (entre ellos el realizador menciona un cine-operador, un cartero, un burgués, un agente de instrucción criminal, una estudiante, una vendedora de pescado, una lechera, un destacamento de pioneros, un equipo de bomberos, un equipo de socorro de urgencia, un ciclista, un cochero, un especulador, un prestidigitador chino, un trapero, una dama con un perrito), y una lista de localizaciones (un campo de pioneros, un tren, un barco, un asilo de inválidos, un asilo nocturno, un cementerio, una empresa de planificación, un campo, un pueblo, una habitación de obrero, una maternidad, un aeródromo, un terreno deportivo, baños, una prisión, etc.). La primera lista se titulaba: «A manera de actores»; la segunda: «A manera de estudio».

El presente film constituye el asalto que efectúan las cámaras a la realidad y prepara el tema del trabajo creativo sobre el fondo de las contradicciones de clase y de la vida cotidiana. Desvelando el origen de las cosas y del pan, la cámara ofrece a cada trabajador la posibilidad de convencerse concretamente de que es él, obrero, quien fabrica todas estas cosas y que, en consecuencia, a él le pertenecen.

Desnudando a la pequeña burguesa coqueta y al burgués confitado en su grasa, devolviendo los alimentos y las cosas a los obreros y campesinos que los han producido, damos a millones de trabajadores la posibilidad de ver la verdad y de poner en duda la necesidad de vestir y alimentar a la casta de los parásitos.

Si esta experiencia triunfa, este film, manteniéndose independiente (tanto en lo que atañe al contenido como a la investigación formal) servirá de prólogo al film mundial *¡Proletarios de todos los países, uníos!* El Consejo de los Tres, órgano supremo de los «kinoks», se dedica actualmente a los trabajos preliminares a la creación del film. El Consejo de los Tres, que, políticamente, se apoya en el programa comunista, se esfuerza para hacer penetrar las ideas leninistas en el interior del cine y para introducir todo su rico contenido no en los gestos de actores, más o menos conseguidos, sino en el trabajo y los pensamientos de la misma clase obrera.

Las instalaciones que posee el estudio no están adaptadas a la nueva concepción del rodaje. Aunque desarmados en el aspecto técnico, esperamos, sin embargo, apoyándonos en la difícil experiencia de los diecinueve *Kinopravda,* abrir, a partir de nuestra primera realización (el prólogo), los ojos de las masas populares en lo referente a la ligazón (ni amorosa ni policíaca) existente entre los fenómenos sociales y visuales sacados a la luz por las cámaras.

Partiendo del material hacia la obra cinematográfica (y no de la obra al material), los «kinoks» no estiman justo, para empezar el trabajo, presentar lo que se denomina un guión.

El guión, en tanto que producto de la cocina literaria, desaparecerá completamente en los próximos años.

Teniendo en cuenta, de todas formas, que el Goskino o el Comisariado del Pueblo para la Instrucción pueden poner en duda nuestras aptitudes para realizar una obra cinematográfica ideológica y técnicamente válida sin la previa aprobación del guión, adjunto a la memoria el proyecto de ataque de las cámaras y la lista aproximada de personajes y de localizaciones.

(Proyecto de memoria a la dirección del *Goskino,* fechada el año 1923. Inédito.)

◊

LA IMPORTANCIA DEL CINE NO INTERPRETADO

Nosotros afirmamos que, a pesar de la relativamente larga existencia del concepto «cinematografía», a pesar de la multitud de dramas psicológicos, pseudo-realistas, pseudo-históricos y policíacos puestos en circulación, a pesar del infinito número de salas cinematográficas en actividad, no existe una cinematografía en su auténtica forma y no han sido comprendidas sus tareas fundamentales.

Nos atrevemos a lanzar esta afirmación ateniéndonos a las informaciones de que disponemos en lo que se refiere a los trabajos e investigaciones llevados a cabo aquí y en el extranjero.

¿En qué se funda esta afirmación?

Se funda en el hecho de que la cinematografía sigue marchando por el mal camino.

El cine de ayer y de hoy es un asunto únicamente comercial. El desarrollo de la cinematografía está dictado únicamente por consideraciones de ganancia. Y no hay que extrañarse por el hecho de que el gran comercio de los films-ilustraciones de novelas, de romances y de folletones pinkertonianos haya deslumbrado a los productores y se los haya atraído.

Todo film no es más que un armazón literario envuelto en una cine-piel.

En el mejor de los casos, bajo esta piel existe una cine-grasa y una cine-carne. Pero jamás vemos un cine-esqueleto. Nuestro film no es otra cosa que el famoso «trozo sin hueso», picado sobre una estaca de madera de álamo, sobre una pluma de oca de un hombre de letras.

Resumiré lo que acabo de decir: no existen obras cinematográficas. Existe un amancebamiento de cine-ilustraciones con el teatro, la literatura, la música, con quien y con que se prefiera, cuando y todo el tiempo que se prefiera.

Comprendedme bien. Saludaríamos de todo corazón la utilización del cine en provecho de todas las ramas del saber humano. Pero definimos estas posibilidades del cine como funciones secundarias e ilustrativas. No olvidemos ni un solo instante que la silla está hecha con madera y no con el barniz que la recubre. Sabemos perfectamente que la bota está hecha con cuero y no con el betún que la hace brillar.

Pero el escándalo, la irreparable equivocación, lo constituye el que consideréis todavía que vuestra misión es poner betún cinematográfico sobre los zapatos literarios de unos y otros (si se trata de un film de gran espectáculo, diríamos que se trata de zapatos franceses de tacón alto).

Recientemente, cuando, me parece, la presentación del decimoséptimo *Kinopravda*, un cineasta cualquiera ha declarado: «¡Qué horror! Son zapateros, no cineastas.» El constructivista Alexei Gan, que se encontraba cerca, ha replicado pacientemente: «Dadnos más zapateros de esta clase y todo irá sobre ruedas.»

En nombre del autor del *Kinopravda* tengo el honor de declarar que se encuentra muy halagado por esta apreciación sin reservas que afecta a la *primera obra zapateril de la cinematografía rusa.*

Vale mucho más que ser «un artista de la cinematografía rusa».

Vale mucho más que ser un «realizador artístico».

Al diablo el betún. Al diablo las botas embetunadas. Que se nos den botas de cuero. Alineaos con los «kinos», primeros cine-zapateros rusos.

Nosotros, zapateros del cine, os decimos a vosotros, limpiabotas: no os reconocemos antigüedad alguna en la fabricación de cine-obras. Y si es posible generalmente hablar de la antigüedad como de un privilegio, en este caso este derecho nos corresponde totalmente.

Pero lo poco que hemos realizado prácticamente es, en cualquier caso, mucho más que vuestra nada, producto de tantos años.

Hemos sido los primeros en hacer films con las manos desnudas, films posiblemente torpes, desmañados, sin brillo, films quizá un poco defectuosos, pero, en todo caso, films necesarios, indispensables, films rodados hacia la vida y exigidos por la vida.

Nosotros definimos la obra cinematográfica en dos palabras: *el montaje del «Yo veo».*

La obra cinematográfica es el estudio acabado de la vista perfeccionada, precisada y profundizada por todos los instrumentos ópticos existentes y principalmente por la cámara, que experimenta el espacio y el tiempo.

El campo visual es la vida;
el material de construcción para el montaje es la vida;
los decorados son la vida;
los artistas son la vida.

Ciertamente, no impedimos ni podemos impedir a los pintores que pinten sus cuadros; a los músicos, componer para el piano; a los poetas, escribir para las damas. Dejémosles divertirse...

Pero se trata de juguetes (aunque estén fabricados con talento) y no de un asunto serio.

Una de las principales acusaciones que se nos hace es la de no ser accesibles para las masas.

Aun admitiendo que algunos de nuestros trabajos son difíciles de comprender, ¿hay que deducir de ello que no tenemos que hacer el menor trabajo serio, la menor investigación?

Si para las masas son precisos fáciles folletos de agitación, ¿hay que deducir de ello que no se deben hacer más artículos serios de Engels y de Lenin? Quizá tenéis entre vosotros un *Lenin* del cine ruso y no le dejáis trabajar con el pretexto de que los productos de su actividad son nuevos e incomprensibles...

Pero, en lo que concierne a nuestros trabajos, las cosas no han llegado a este punto. De hecho, no hemos hecho nada más inaccesible para las masas que cualquier cine-drama. Por el contrario, estableciendo un lazo visual muy preciso entre los temas, hemos disminuido considerablemente la importancia de los rótulos y hemos acercado a la pantalla cinematográfica a espectadores poco instruidos, lo que en estos momentos resulta de una importancia particular.

Y, como para ridiculizar a sus bebés literarios, he aquí que obreros y campesinos se muestran mucho más inteligentes que sus mal venidas nodrizas.

Así nos encontramos frente a dos puntos de vista extremos.

El primero es el de los «kinoks», que se han fijado como fin la organización de la *vida real*.

El otro es la orientación hacia el drama artístico de agitación con grandes sensaciones o aventuras.

Todos los capitales de Estado privados, todos los medios técnicos y materiales se encuentran hoy equivocadamente volcados en el segundo platillo de la balanza, en el platillo «artístico-propagandístico».

En cuanto a nosotros, como antes, nos apegamos al trabajo con las manos desnudas y esperamos confiadamente que llegue nuestro turno para apoderarnos de la producción y conseguir la victoria.

(Estenograma abreviado de la intervención de D. Vertov en un debate de la A. R. R. K.[9] el 26 de septiembre de 1923.)

CINE-OJO («KINO-GLAZ»)

(Cine-actualidades en seis series)

El frente sin fisuras de los cine-dramas ha sido roto por el *Kinopravda*.

Esta brecha no debe ser
ni contenida por el tapón de la Nep,
ni colmada por la basura conciliadora.

La aparición en estos últimos tiempos de numerosos sucedáneos de films imitados a los «kinoks» (colaboradores del *Kinopravda)* ha forzado a estos últimos a lanzar, un poco prematuramente, la ofensiva decisiva contra el imperio de la cinematografía burguesa. La célula de los «kinoks» del Goskino, más experimentada que las demás, ha sido encargada de la misión de reconocimiento. Los esquemas de ataque de las cámaras están ya a punto. La cine-campaña en su totalidad (8 a 10.000 metros) se desarrollará bajo la consigna y el título de «cine-ojo». La misión de reconocimiento de la célula es llevada a cabo con una sola cámara (no tenemos más a nuestra disposición) y constituirá aparentemente la primera serie o inicio del ataque. En total están previstas seis series.

La primera tiene en cuenta nuestra total falta de armas: el material técnico, concebido para la utilización en estudio, no resulta conveniente para nuestro trabajo. En esta serie, la cámara entra prudentemente en la vida, después de escoger un punto cualquiera, un poco vulnerable, y se orienta en el interior del medio visual en que ha abocado. En las series siguientes, al tiempo que aumenta el número de cámaras, se amplía el espacio colocado bajo observación. La yuxtaposición de los distintos puntos del globo terrestre y de los distintos fragmentos de vida hace descubrir, poco a poco, el mundo visible. Cada serie añade claridad a la comprensión de la realidad. Los niños y los mayores, las personas instruidas o incultas, abren, podríamos decir, los ojos por primera vez. Millones de trabajadores que han recobrado la vista ponen en duda la necesidad de sostener la estructura burguesa del mundo.

---

[9] ARRK: Asociación de Trabajadores del Cine Revolucionario.

Ningún realizador, ningún actor y ningún decorador participa junto a nosotros en esta grandiosa batalla. Rehusamos las comodidades del estudio. Enviamos a paseo los decorados, maquillajes y trajes. Al igual que resulta imposible describir por anticipado los combates de una guerra que acaba de estallar, resulta imposible describir por anticipado el guión de nuestra cine-campaña. Yendo desde el material hacia la obra y no de la cine-obra hacia el material, los «kinoks» atacan la última (y más coriácea) muralla del cine artístico, el guión literario. Preséntese éste bajo la forma de un relato cautivador o de lo que se denomina una hoja de montaje preliminar, el guión, que es un elemento extraño al cine, debe desaparecer para siempre.

No podemos prever los resultados de la campaña, no sabemos si estos 8.000 metros serán nuestro octubre cinematográfico. Las armas y la técnica más poderosas se encuentran entre las manos de la cine-burguesía europea y americana. El opio de los cine-dramas burgueses embrutece las tres cuartas partes de la humanidad.

Unicamente la U. R. S. S., donde todo el equipo cinematográfico está en manos del Estado, puede y debe emprender la lucha contra la ceguera de las masas populares, la lucha por la visión.

Ver y mostrar el mundo en nombre de la revolución proletaria mundial, ésta es la fórmula elemental de los «kinoks».

(Publicado en el *Pravda* de 19 de julio de 1924.)

NACIMIENTO DEL CINE-OJO

Esto empezó muy pronto. Por la redacción de diversas novelas fantásticas *(La mano de hierro, Motín en Méjico)*. Por breves ensayos *(A la caza de la ballena, A la pesca)*. Por poemas *(Macha)*. Por epigramas y poesías satíricas *(Purichkevitch, La muchacha pecosa)*.

Después todo esto se transformó en pasión por el montaje de notas estenográficas, de grabaciones para gramófono. En un interés particular por el problema de la posibilidad de grabar sonidos documentales. En tentativas para anotar por medio de palabras y de letras el estruendo de una cascada, los sonidos de una serrería, etc.

Y he aquí que un día de primavera de 1918, regreso de la estación. Todavía siento en mis oídos los suspiros, el ruido del tren que se aleja... Alguien jura... Un beso... Alguien grita... Risa, silbido, voces, campanadas en la estación, respiración de la locomotora... Murmullos, llamadas, adioses... Mientras hago el camino, pienso: es preciso que acabe por encontrar un aparato que no describa, sino que inscriba, fotografíe estos sonidos. Si no, resulta imposible organizarlos, montarlos. Se escapan, como se escapa el tiempo. ¿Una cámara, quizá? Inscribir lo que se ha visto... Organizar un universo, no audible, sino visible. ¿Quizá está ahí la solución?...

En este preciso momento encuentro a M. Koltsov [*], que me propone hacer cine.

---

[*] Mijail Koltsov: célebre escritor, periodista, redactor jefe de la revista *Ogoniok*. Después de la Revolución, trabajó en el cine como director de las Actualidades Cinematográficas y como crítico de *Pravda*.

Así empieza, en el 7 de la calle Maly Gnezdnikovski, mi trabajo en la revista *Kinonedelia*[10]. Sólo es un primer aprendizaje. Muy lejos de lo que deseo. Puesto que el ojo del microscopio penetra allí donde no penetra el ojo de mi cámara. Puesto que el ojo del telescopio alcanza lejanos universos, inaccesibles para mi simple ojo. ¿Qué hacer con mi cámara? ¿Cuál es su papel en la ofensiva que lanzo contra el mundo visible?

Pienso en el «cine-ojo». Nace como un ojo rápido. Después la idea del «cine-ojo» se amplía:

«Cine-ojo» como cine-análisis.
«Cine-ojo» como «teoría de los intervalos».
«Cine-ojo» como teoría de la relatividad en la pantalla, etc...

Abolo las 16 imágenes por segundo habituales. A partir de este momento se convierten en procedimientos habituales de rodaje, junto a las tomas rápidas y de animación, las tomas con cámara móvil y otros procedimientos.

El «cine-ojo» se comprende como «lo que el ojo no ve»,
como el microscopio y el telescopio del tiempo,
como la posibilidad de ver sin fronteras ni distancias,
como el encargo a distancia de un aparato de tomas,
como el tele-ojo,
como el rayo-ojo,
como la «vida de improvisto», etc., etc.

Todas estas distintas definiciones se completaban mutuamente, porque el «cine-ojo» sobreentendía:
todos los medios cinematográficos,
todas las invenciones cinematográficas,
todos los procedimientos y métodos,
todo aquello que podía servir para descubrir y mostrar la *verdad*.

No el «cine-ojo» por el «cine-ojo», sino la verdad, gracias a los medios y las posibilidades del «cine-ojo», es decir, del cine-verdad.

No la toma improvista «por la toma improvista», sino para mostrar a las personas sin máscara, sin maquillaje, cogerlas con el ojo de la cámara en el momento en que no actúan, leer sus pensamientos puestos al desnudo por la cámara.

El «cine-ojo»: posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de poner al desnudo lo enmascarado, de volver lo interpretado no interpretado, de hacer de la mentira la verdad.

El «cine-ojo»: unión de la ciencia y de las actualidades cinematográficas, en el fin de batirnos por el desciframiento comunista del mundo; tentativa para mostrar la verdad en la pantalla por el *cine-verdad*.

(1924. Inédito.)

EL KINOPRAVDA

El *Kinopravda* se encuentra ligado, por una parte, a los antiguos noticiarios. Por otra, es el portavoz actual de los «kinoks». Estos son los dos aspectos que examinaré en mi informe.

Los noticiarios Pathé y Gaumont, los del Comité Skobelev[11], fueron sustituidos después de la revolución de octubre por el *Kinonedelia*, realizado por la Sección Cine y Fotografía de Rusia.

El *Kinonedelia* se distinguía apenas de los noticiarios precedentes: únicamente sus rótulos eran «soviéticos». ¡El contenido no había cambiado! Siempre los mismos desfiles, los mismos funerales. Precisamente en esta época me estaba iniciando en el cine. Mis conocimientos técnicos eran escasos. A pesar de mi juventud, el cine imponía ya venenos inmutables fuera de los cuales estaba prohibido trabajar. De esta época datan mis primeros ensayos. Agrupé colas filmadas encontradas al azar en grupos de montaje cuya «consonancia» era más o menos grande.

---

[10] *Kinonedelia* (Cine-semana): actualidades cinematográficas semanales. Vertov trabajó en ellas en 1919.

[11] Organización educativa reaccionaria que existió hasta 1918.

Como creía que una de mis tentativas estaba plenamente conseguida, concebí mis primeras dudas sobre la necesidad de una ligazón literaria entre distintas situaciones visuales yuxtapuestas. Tuve que interrumpir momentáneamente mi experiencia para rodar un film consagrado al aniversario de la revolución de octubre.

Este trabajo constituyó el punto de partida para mi nueva actividad en el *Kinopravda*.

Fue precisamente durante estas experiencias cuando nosotros (varios camaradas), que habíamos perdido la fe en las posibilidades de la cinematografía artística y nos encontrábamos llenos de confianza en las fuerzas propias, habíamos esbozado el proyecto preliminar del manifiesto que tanto ruido armó después y tantos momentos desagradables causó a nuestros cine-apóstoles.

Tras una larga interrupción (marcha al frente), reanudé mi trabajo en la Sección Cine-Fotografía y pronto se me devolvió a los noticiarios. Aleccionado por mi triste experiencia, di pruebas de una gran prudencia durante los primeros números del *Kinopravda*. Pero a medida que llegaba a la convicción de que había conquistado la simpatía, si no de la totalidad, sí al menos de una parte de los espectadores, forzaba cada vez más el material.

Simultáneamente al apoyo que encontré en la persona del constructivista Alexei Gan, que publicaba en aquellos momentos la revista *Kinofot*, tenía que afrontar una oposición interior y exterior cada vez mayor.

Con el décimo número del *Kinopravda* se desencadenaron las pasiones.

El número 13 se benefició, con gran sorpresa por nuestra parte, del apoyo de la prensa. Después del estreno del número 14, el diagnóstico casi unánime «está loco» me llenó de perplejidad. Fue éste el momento más crítico en la existencia del *Kinopravda*.

El decimocuarto *Kinopravda* se distinguía especialmente de los restantes noticiarios de la época; además, no se parecía en nada a los números precedentes. Mis amigos no me comprendían y movían la cabeza. Mis enemigos se sentían jubilosos. Los operadores declararon que rehusaban rodar para el *Kinopravda*. En cuanto a la censura, rechazó pura y simplemente el decimocuarto *Kinopravda* (a decir verdad, lo autorizó, tras cortarle casi la mitad, lo que equivalía a destrozarlo). Confieso que quedé estupefacto. La construcción del film me parecía simple y clara. No había comprendido desde el primer momento que mis adversarios no podían prescindir, por la fuerza de la tradición, de los textos de ligazón entre los temas.

Después pudo aclararse el conflicto. Los jóvenes y los clubs obreros reservaron una excelente acogida para el film. En cuanto a los «nepmans», no sentía necesidad de preocuparme por su opiniones: les abrazaba la fastuosa *Tumba india*.

La alerta había pasado. Pero el combate proseguía.

El *Kinopravda* se entregó a heroicas tentativas; quería alzar con su cuerpo una muralla para proteger al proletariado de la deletérea influencia de los dramas del cine artístico. Muchos se reían de estas tentativas. La ínfima cantidad de copias del *Kinopravda* podía sólo bastar, en el mejor de los casos, para algunos millares de personas, no para millones.

Pronto se escindió la acusación. Nuestros más perspicaces detractores se echaron las manos a la cabeza y se pusieron a imitarnos a toda prisa. Muchos de ellos incluso avanzaron profundamente por este camino. Sin embargo, otros muchos siguieron hostiles hacia nosotros.

Un puñado de escritorzuelos conservadores, personas no muy perspicaces, canta incansablemente las alabanzas a los cine-conservas (especialmente si se trata de mercancías de importación). Ellos son también quienes sostienen la fabricación de cine-sucedáneos en nuestro país (a decir verdad, netamente inferiores en calidad). Con sus torpes cuidados ahogan en el embrión toda iniciativa, por poco revolucionaria que sea.

No resulta aconsejable mandar a paseo a estas nodrizas mal venidas. Para vengarse pretenderán demostrar que poseían los paraguas que han abrigado al público de la lluvia, es decir, de los «kinoks». Y mientras cesa la lluvia y luce el sol del drama artístico, agitan previsoramente un abanico por encima del público. Gracias a los esfuerzos de estos críticos, la magnánima figura del millonario americano brilla en el rudo corazón del proletariado ruso.

Casi todos los trabajadores del cine artístico son los enemigos, abiertos u ocultos, del *Kinopravda* y de los «kinoks». Ello resulta perfectamente normal, puesto que, si triunfara nuestra opinión, deberían o bien aprender de nuevo su oficio, o bien, simplemente, dejar el cine.

Ni uno ni otro grupo pone directamente en peligro la pureza de la línea de los «kinoks».

Mientras, los grupos oportunistas intermedios nuevamente formados, que podríamos calificar de «conciliadores», resultan mucho más peligrosos. Calcando nuestros procedimientos, los transfieren al drama artístico, lo que tiene como efecto el refuerzo de sus posiciones.

Cayendo violentamente sobre el *Kinopravda*, nuestros malintencionados críticos explican maliciosamente que está fabricado con un material previamente filmado y, en consecuencia, «accidental».

Lo que quiere decir, para nosotros, que los noticiarios están realizados con fragmentos de vida organizados en un tema, y no al contrario. Ello significa, igualmente, que el *Kinopravda* no prescribe que la vida se desarrolle de acuerdo con el guión del escritor, sino que observa y registra la vida *tal y como es*, y sólo más tarde deduce las conclusiones de sus observaciones. Por tanto, en definitiva, ésta es una cualidad nuestra, no un defecto.

El *Kinopravda* está construido con el material al igual que la casa está hecha con ladrillos. Con ladrillos puede hacerse una chimenea, la muralla de una fortaleza y muchas cosas más. Con la película filmada pueden edificarse obras distintas. Al igual que la casa exige buenos ladrillos, es preciso un buen material cinematográfico para organizar buenos films. Por esta razón hay que tratar seriamente los noticiarios cinematográficos, esta fábrica de cine-materiales, en los que la vida, pasando por el objetivo de la cámara, no huye para siempre sin dejar huellas, sino que, por el contrario, deja una huella precisa e inimitable.

De la forma con que dejemos penetrar la vida en el objetivo, del momento que escojamos para ello, del modo con que captemos la huella que habrá dejado, dependen la calidad técnica, el valor social e histórico del material y, posteriormente, la calidad de todo el film.

El *Kinopravda* decimotercero, realizado para el aniversario de Lenin, está formado por materiales que definen las relaciones recíprocas entre dos mundos: el mundo capitalista y la U. R. S. S. Si los materiales resultan insuficientes, tienen, al menos, un poder generalizador.

Es interesante señalar que hoy, un año después del estreno del decimocuarto *Kinopravda*, empiezan a afluir nuevamente los encargos. Como veis, estos noticiarios no han perdido interés y no lo perderán en el futuro. Sin embargo, se trata del número de *Kinopravda* más criticado en su momento.

Los números 15 y 16 de *Kinopravda* concretan material filmado durante varios meses: el primero, en invierno; el segundo, en primavera; ambos tienen un carácter experimental.

El decimoséptimo *Kinopravda* se estrenó el día de la inauguración de la Exposición Agrícola de Rusia. No muestra tanto la Exposición misma como la «circulación sanguínea» que suscitó la idea de la misma.

Un gran paso liga los campos y la ciudad: una pierna se hunde en el centeno, entre los pueblos, mientras que la otra se afirma sobre el terreno de la Exposición.

En el decimoctavo *Kinopravda*, la cámara, partiendo de la Torre Eiffel de París, atraviesa Moscú y se para en la lejana fábrica de Nadejdinsk. Esta carrera en el corazón de la vida revolucionaria, ha ejercido una poderosa influencia sobre los espectadores sinceros. No vayáis a creer, camaradas, que me vanaglorio, pero algunas personas han considerado útil advertirme que, desde el día en que vieron el decimoctavo *Kinopravda*, la realidad soviética se les ha mostrado bajo una luz totalmente distinta.

Pronto veréis el decimonoveno *Kinopravda*. Imposible mostraros los anteriores, están gastados en exceso.

No puedo contaros verbalmente el tema del último *Kinopravda*, porque está construido para ser visto. Sus múltiples hilos visuales ligan la ciudad con el campo, el norte con el sur, el invierno con el verano, los campesinos con los obreros, que, por fin, son reunidos en una única familia, la sorprendente familia de Vladimir Ilich Lenin. He aquí a Lenin vivo, y, poco después, muerto. Superado el dolor, la conciencia del deber obliga a su mujer y a su hermana a continuar su tarea con una mayor energía. Las campesinas trabajan, y las obreras, y también la montadora que selecciona los negativos del *Kinopravda*...

Al tiempo que se estrenaban los *Kinopravda*, los «kinoks» han conquistado otro campo que no parece tener relación directa alguna con nuestros objetivos, el campo de las caricaturas y de la publicidad cinematográfica. Determinadas razones nos han empujado a aprender el manejo de este arma.

Llegado el momento, nos será útil.

La próxima obra de los kinoks será un film experimental que realizamos sin guión, sin simulacro previo de guión.

Esta tentativa es una operación de reconocimiento extremadamente difícil y peligrosa para la que no debiéramos haber partido desarmados en el plano económico y el plano técnico. Pero no tenemos derecho a renunciar a la *imposible posibilidad* que se nos ha ofrecido. Intentaremos aprenhender la realidad con las manos desnudas.

Camaradas, en un breve plazo, quizá incluso antes del estreno de nuestras próximas realizaciones, veréis en las pantallas soviéticas una serie de sucedáneos, una serie de films imitación-kinoks. En unos casos, los actores pondrán en escena la vida real en circunstancias adecuadas; en otros, personas reales tendrán papeles dictados por los más rebuscados guiones.

Son las obras de los conciliadores, de los «cine-mencheviques». Se parecen a las nuestras en la misma medida en que se parece un billete falso a uno auténtico, en que grandes muñecas mecánicas se parecen a los niños.

El incendio mundial «del arte» se muestra próximo. Presintiendo su muerte, las gentes de teatro, los artistas, los escritores, los coreógrafos y otros pájaros, corren, presa del pánico. Buscando un refugio, afluyen al cine. El estudio cinematográfico es la última muralla del arte.

Allí, tarde o temprano, correrán los curanderos de largas cabelleras de todo tipo. El cinematógrafo artístico recibirá prodigiosos refuerzos; sin embargo, no será salvado por ellos, sino que perecerá al tiempo que su edificante cohorte.

Haremos explotar la torre de Babilonia del arte.

(Resumen mecanografiado del informe de Vertov en la conferencia de los Kinoks, el 9 de junio de 1924.)

DRAMA ARTISTICO Y CINE-OJO

Camaradas, os hablo en nombre del grupo de los kinoks. Como la mayoría de vosotros sabe, este grupo no liga su existencia y su trabajo a lo que se suele denominar «arte». Nosotros nos entregamos directamente al estudio de los fenómenos vivos que nos rodean. Colocamos el arte de mostrar y explicar la vida tal y cómo es infinitamente a mayor altura que este juego de muñecas, en otro tiempo divertido, que la gente llama teatro, cinematógrafo, etc.

El tema mismo del debate de hoy: «El arte y la vida cotidiana» nos interesa menos, por ejemplo, que el tema «La vida cotidiana y su organización», puesto que, insisto, en éste último terreno es donde trabajamos y donde estimamos justo trabajar.

Ver y oír la vida, anotar sus meandros y revueltas, sorprender el crujido de los viejos huesos de lo cotidiano bajo el rodillo compresor de la Revolución, seguir el crecimiento del joven organismo soviético, fijar y organizar cada fenómeno vivo característico en una suma, un extracto, una conclusión, ésta es nuestra más inmediata tarea.

Esta tarea adquiere una importancia colosal y está lejos de limitarse a ser únicamente experimental. Se trata de una verificación general de toda nuestra época de transición, al tiempo que una verificación en la base, en las masas, de cada decreto o decisión particular.

Se trata del termómetro o aerómetro de nuestra realidad, y su importancia, sin duda alguna, resulta superior a los inventos de determinados autores, hombres de letras o realizadores.

Quede bien claro que esta tarea no está al alcance de unas pocas personas o incluso de varias decenas de personas. Es una tarea que hay que plantear a escala de Estado soviético en su globalidad.

Toda una serie de trabajadores soviéticos y de permanentes del partido, que, por el momento, miran sin convicción hacia el llamado cine artístico, deben volver la espalda a esta actividad pueril, de hecho, y lanzar todas sus fuerzas, sus movimientos y su experiencia en dirección a la exploración y la verificación de nuestra realidad por la cámara.

La sin cesar creciente red de corresponsales obreros y campesinos constituye la garantía de que este trabajo será real y no ilusorio, de que el campo de observación resultará suficientemente amplio y profundo, de que la cámara podrá reflejar en la pantalla, de una forma condensada, el estado de ánimo y la tendencia de las masas.

La sabia organización del material documental cinematográfico permitirá crear films de propaganda que ejercerán una *fuerte presión*, sin remilgos de actores que importunan y mueven al escepticismo, sin ficción sentimental-detectivesca de unos u otros autores «inspirados».

En el programa de una sesión de cine, el drama artístico debe ocupar el lugar que ahora corresponde a las actualidades.

El resto del programa debe ser ocupado con los trabajos del «cine-ojo» en el terreno científico, educativo y de la vida cotidiana.

El cine-drama cosquillea los nervios. El cine-ojo ayuda a ver.

El cine-drama vela los ojos y el cerebro con una dulzona neblina. El cine-ojo hace abrir los ojos, ilumina la visión.

Con el cine-drama, tenemos el corazón en un puño. Con el cine-ojo, recibimos en pleno rostro el fresco viento primaveral, el aire libre de los campos y de los bosques, la inmensidad de la vida.

¿Pretenden acaso hacernos creer que, dado que con la Nep los tenderos son los mismos que bajo el Zar, y que sólo les falta un 10 % para llegar al «monopolio», nuestros films no deben diferenciarse más que en un 10 % de los films zaristas y extranjeros?

¿Pretenden acaso hacernos creer que estamos obligados, en nombre de la ganancia, a emborrachar al proletariado con cine-vodka aderezado con propaganda como antídoto?

Podemos soportar muchas cosas. Podemos soportar incluso los cafés-concierto de la Nep, si sabemos exactamente dónde vamos, si percibimos nuestro fin, por lejano que pueda parecernos.

Podemos soportar [illegible]ema artístico y sus creadores, los grandes sacerdotes del arte pero ni por un minuto, ni por un segundo, podemos hacer de ellos el fin esencial de la producción cinematográfica soviética.

(Estenograma abreviado de la intervención de D. Vertov en el curso del debate «El arte y la vida cotidiana», el 15 de julio de 1924. Inédito.)

LO ESENCIAL DEL CINE-OJO

El movimiento del «cine-ojo» que dirigimos nosotros, Kinoks, nosotros, cineastas de las actualidades, es un movimiento de carácter internacional y su desarrollo avanza al ritmo de la revolución proletaria mundial.

Tenemos como tarea esencial y programática la de ayudar a todos los oprimidos en particular y al proletariado en general, en su ardiente aspiración a clarificar los fenómenos vivos que nos rodean.

La elección de los hechos fijados en el celuloide sugerirá al obrero o al campesino el partido a tomar.

En el terreno de la visión: los hechos reunidos por los Kinoks-observadores o cine-corresponsales obreros (se ruega no confundirlos con los cine-corresponsales obreros encargados de los informes) son organizados por los cine-montadores según las directrices del Partido, difundidos al máximo posible y presentados en todas partes.

El procedimiento de radio-transmisión de las imágenes, inventado en nuestra época, podrá acercarnos todavía más a nuestro fin esencial y más querido: unir a todos los trabajadores diseminados por el mundo por un solo y mismo lazo, una sola y misma voluntad colectiva de lucha por el comunismo.

Esta es la tarea que denominamos «cine-ojo». Se trata de descifrar la vida como tal. Se trata de la influencia de los hechos sobre la conciencia de los trabajadores.

La «radio-oído», como decimos, es decir, la organización del mundo audible, juega el mismo papel en el terreno del sonido.

Pero, puesto que se trata de la influencia de los hechos y no de la del juego, de las danzas y de los versos, hacemos por ello muy poco caso al autodenominado arte.

Sí, camaradas, como saben muchos de entre vosotros, rechazamos el arte a la periferia de nuestra conciencia.

Y ello resulta perfectamente comprensible. Dado que lo que colocamos en el centro de nuestra atención y nuestros trabajos es la vida misma, y dado que, como vosotros, entendemos por fijación de la vida la fijación del proceso histórico, permitidme entonces que nosotros, técnicos e ideólogos de este trabajo, fundemos nuestra observación sobre la estructura económica de la sociedad, que no se encuentra aislada de los ojos del espectador por una cortina perfumada de besos y de trucos de prestidigitación, constructivistas o no.

En lugar de sucedáneos de la vida (representación teatral, cine-drama, etc.), introducimos en la conciencia de los trabajadores simples hechos (pequeños o grandes) cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, recogidos tanto de la vida de los trabajadores mismos como de la de sus enemigos de clase.

Establecer una relación de clase visual (cine-ojo) y auditiva (radio-oído) entre todos los proletarios de todas las naciones y todos los países, sobre la plataforma del desciframiento comunista del mundo, ésta es nuestra tarea.

(Publicado en el diario *Kino*, el 3 de febrero de 1925. Texto muy ligeramente abreviado.)

KINOPRAVDA Y RADIOPRAVDA

(a título de proposición)

El obrero textil debe ver al obrero de una fábrica de construcción mecánica cuando fabrica una máquina necesaria para el obrero textil. El obrero de la fábrica de construcción mecánica debe ver al minero que proporciona a la fábrica el combustible necesario, el carbón. El minero debe ver al campesino que le produce su necesario trigo.

Todos los trabajadores deben verse mutuamente para establecer entre sí una ligazón estrecha e indestructible. Los trabajadores de la U.R.S.S. deben ver que, también en los demás países, en Inglaterra, en Francia, en España, etc., hay trabajadores como aquellos y que en todas partes el proletariado libra una lucha de clases contra la burguesía. Pero todos estos trabajadores se encuentran alejados unos de otros y, por tanto, no pueden verse.

Resulta así preciso que los obreros y campesinos deban creer en la palabra de aquellos (maestro de escuela, propagandista) que describen la situación de los obreros y campesinos que viven en otros lugares. Pero el profesor, propagandista, cura, escritor, etc., todos describen a su manera lo que ocurre en otros lugares, en función de numerosos factores, como son: creencias, formación, talento para escribir o hablar, honradez, integridad, «humor» y estado de salud en un momento dado. ¿Cómo pueden, entonces verse los obreros? Uno de los objetivos del *cine-ojo* es, justamente, establecer una relación visual entre los trabajadores del mundo entero. Los cineastas del *cine-ojo*, los kinoks, trabajan en el sector de las cine-actualidades *(Kinopravda, Cine-calendario, Cine-ojo)* y en el sector del cine científico *(Fabricación de la seda, El rejuvenecimiento)*, o en la parte científica de un film *(El aborto, Radiopravda)*, etc.

El movimiento *cine-ojo* atrae sin cesar nuevas atenciones y simpatías. Cartas de adhesión recibidas de la base, mociones de confianza de los espectadores campesinos, florecimiento de los círculos de kinoks-observadores, ayuda a los kinoks por los Komsomoles-productores de films en aprendizaje, giro, finalmente, de una parte de los clientes oficiales frente al *cine-ojo*, todo esto nos estimula, en amplia medida, para proseguir la lucha.

En el presente caso, son precisamente las salas de cine ligadas comercialmente a los largometrajes las que se muestran más conservadoras. Es totalmente necesario lanzar la consigna de los «programas mezclados»:

a) actualidades en tres bobinas del tipo *cine-ojo*, por ejemplo, el *Kinopravda leninista;*

b) una caricatura en una bobina;

c) un film científico en una o dos bobinas (o un film de paisajes);

d) un drama o un cómico en dos bobinas.

Estos programas mezclados, a los que hay que habituar progresivamente tanto a las salas como al público, constituirán una apertura sobre las salas comerciales y serán una fuente de rentabilidad y de ganancias para los noticiarios y los films científicos, aunque hayan costado sumas considerables.

Por supuesto, la proporción indicada puede variar. En 1922, el camarada Lenin exigía, para establecer los programas de cine, una proporción determinada de films «distraídos» y de actualidades de propaganda, sacados de la «vida de los pueblos de todos los países».

Un poco más tarde, durante una entrevista personal con el camarada Lunacharski, el camarada Lenin recordaba de nuevo la necesidad de prever en los programas de los cines una «proporción determinada de films de distracción y de films científicos», e indicaba que «la producción de films nuevos, impregnados por las ideas comunistas y que reflejen la realidad soviética, debe empezar por las actualidades». Y Lenin añadía: «Si tenéis buenas actualidades, films educativos serios, importa poco que, para atraer el público, haya que proyectar al mismo tiempo cualquier cinta sin utilidad, de un tipo más o menos ordinario».

No constituye un secreto para nadie que esta apremiante directriz del camarada Lenin no ha encontrada todavía ningún inicio en su ejecución.

El hecho de que el programa de una sala esté totalmente ocupado por un drama artístico empuja el trabajo de los kinoks en el terreno de las actualidades y del film científico hacia una situación extremadamente desventajosa, lo somete al cine artístico, que tiene a su disposición los capitales y los mejores equipos de producción.

Al cuadro:

cine artístico	95 %
films científicos, educativos y de paisajes.	5 %
	100 %

hay que oponer el cuadro:

cine-ojo (vida cotidiana)	45 %
científico-educativo	30 %
drama artístico	25 %
	100 %

Así se regulará el problema del *cine-ojo*, es decir, de la organización de la visión de los trabajadores. La segunda posición de los kinoks concierne a la organización de la escucha de los trabajadores.

Preconizamos la agitación por los hechos, no solamente en lo que afecta a la vista, sino igualmente en lo que afecta al oído.

¿Cómo establecer una relación auditiva en toda la línea del frente del proletariado mundial?

Al igual que, respecto a la vista, nuestros cine-observadores han fijado con las cámaras los fenómenos vivos visibles, conviene ya hablar de grabación de los hechos audibles.

Conocemos el aparato de grabación: el gramófono; pero existen otros muchos más perfeccionados: graban cada susurro, cada murmullo, el ruido de una caída de agua, el discurso de un orador, etc.

La presentación de esta grabación sonora, una vez organizada y montada, puede ser fácilmente transmitida por radio en forma de *Radiopravda*. Se puede, entonces, establecer en todas las estaciones una proporción determinada de radio-dramas, de radio-conciertos y de radio-actualidades «sacadas de la vida de los pueblos de los distintos países».

Lo que adquiere una fundamental importancia para la radio es el «radio-diario» sin papel ni distancias (Lenin), y no la retransmisión de *Carmen*, *Rigoletto*, de romanzas, etcétera, con que inició su actividad nuestra radiodifusión.

Antes de que sea demasiado tarde, hay que proteger a nuestra radio de la obstrucción por las «emisiones artísticas» (comparadlas con la influencia del cine artístico).

Nosotros oponemos el *Kinopravda* y el *Cine-ojo* al «cine artístico»; nosotros oponemos el *Radiopravda* y la *Radio-oído* a la «radiodifusión artística».

La técnica avanza a grandes pasos. Se ha descubierto ya un sistema de transmisión de imágenes por radio. Por otra parte, existe ya un medio de grabar hechos sonoros con película cinematográfica.

En un futuro próximo, el hombre podrá transmitir simultáneamente por radio, para el mundo entero, los hechos visibles y sonoros grabados por una radio-cámara.

Tenemos la obligación de prepararnos para poner estos inventos del mundo capitalista al servicio de su propia destrucción!

Y no será con representaciones operísticas o teatrales como nos prepararemos. Nos prepararemos intensamente para dar a los proletarios de todos los países la posibilidad de ver y oír el mundo entero de una forma organizada, de verse, oírse y comprenderse mutuamente.

(Publicado en *Pravda*, el 16 de julio de 1925.)

LA FABRICA DE HECHOS

(a título de proposición)

Tras cinco años de encarnizadas búsquedas, el método *Cine-ojo* ha triunfado plenamente ahora en el terreno del film *no interpretado* (ver *El primer reconocimiento del cine-ojo*, los *Kinopravda leninistas, Adelante, Soviet* y *La Sexta parte del mundo,* que acaba de estrenarse).

En lo sucesivo, tal y como demuestra la experiencia del año pasado, resulta ampliamente suficiente que un film llamado «artístico» (film interpretado, film de actores), tome prestado un solo *procedimiento exterior* del *cine-ojo* para que arme ruido a su vez *(La huelga, Potemkin)* en este aspecto del cine.

La creciente adopción de los procedimientos exteriores del cine-ojo por el film «interpretado» *(La huelga, Potemkin)* sólo es un caso particular, un reflejo fortuito del movimiento *cine-ojo*, en plena expansión. Pero también representa otro problema. No me ocuparé de él por el momento. En cuánto tiempo, por qué caminos, al precio de qué desilusiones, el espectador proletario acabará finalmente por comprender que es *imposible* salvar el film de actor, decrépito y degenerado, aun a costa de inyecciones regulares de algunos elementos del *cine-ojo;* sólo el futuro nos lo dirá.

Pero la cuestión de un *centro único* para las actividades y los trabajadores del *cine-ojo,* el problema de una base sólida para el trabajo *cine-ojo,* que el camarada Fevralski planteó en su momento en su artículo del *Pravda* (15 de junio), es un tema de actualidad, un tema que ocupa el orden del día.

El camarada Fevralski tiene toda la razón cuando habla de la urgencia de una *centralización* de todas las formas no teatrales, no interpretadas, del film.

El almacenamiento de las actualidades, la producción de los films científicos, la producción de las cine-revistas soviéticas, la producción del *Kinopravda,* los estudios de animación, la producción de los grandes films *cine-ojo,* el nuevo montaje y la adptación de los films culturales extranjeros, y finalmente, la producción de «films de gran espectáculo» sin actores, como *La sexta parte del mundo,* todo esto debe ser concentrado en un único lugar, en lugar de encontrarse diseminado (como hoy) en todas las secciones, en todos los locales del Goskino, del Sovkino, dispersos por todo Moscú.

Todo film no interpretado tiene que estar en el mismo sitio que el cine-laboratorio, con el almacén de los films no interpretados.

Nuestro punto de vista es el siguiente:

Paralelamente a la cine-fábrica unificada de las gesticulaciones (reunión de todas las formas de trabajos cine-teatrales, de Sabinski [12] a Eisenstein), hay que crear:

Una cine-fábrica de hechos.

(Reunión de todas las formas de trabajo *cine-ojo,* desde las actualidades-relámpago corrientes a los films científicos, desde los *Kinopravda* temáticos a las cine-incursiones patético-revolucionarias).

---

[12] Sabinski: uno de los pioneros del cine ruso.

Una vez más nada queremos saber de la F.E.K.S. (fábrica del actor excéntrico, en Leningrado), ni de la «fábrica de atracciones» de Eisenstein. Nada queremos saber de fábricas de besos y revolcones (esta raza no está todavía aniquilada), pero tampoco de fábricas de «muerte» (*El Minarete de la muerte, La Bahía de la muerte, La tragedia de Tripoli*, etc....).

Nosotros solamente queremos

UNA FABRICA DE HECHOS

Filmación de hechos. Elección de hechos. Difusión de hechos. Agitación mediante hechos. Propaganda con hechos. Puñetazos de hechos.

¡Truenos de hechos!
Masa de hechos.
Huracanes de hechos.
Y pequeños hechos aislados.
Contra la cine-brujería.
Contra la cine-mixtificación.

Por una auténtica cinematización, una auténtica cine-difusión en beneficio de los obreros y campesinos de la U.R.S.S.

(Publicado en *Pravda*, el 24 de julio de 1926.)

CINE-OJO

I

UN DIBUJO DEL ALMACEN LAPOT

Un cartel. En este cartel, florecitas, postes telegráficos, pétalos, pajarillos. Una hoz. Un campesino de opereta, lleno de rizos, con una gavilla de centeno, da teatralmente la mano a un acicalado obrero, con un martillo al hombro y un retal de indiana bajo el brazo. El sol se alza. El cartel lleva la siguiente leyenda: «La unión de la ciudad y del campo».

Se trata de un cartel para el campo. Dos campesinos se encuentran cerca del cartel:

—Mira, mira, Iván, existen uniones como ésta. ¿Qué tenemos en casa, entonces? Nos han traído dos carretas y, además, periódicos... esto es todo...

—Cierra el pico y pon en marcha tu cerebro. ¿Te imaginas que va en serio? Son *artissas* que actúan en el teatro.

Este dibujo del almacén *Lapot* me recuerda la actitud de los campesinos ante los motivos que decoraban los trenes de propaganda del Comité Ejecutivo Central de Rusia (1919-1921).

LOS ARTISSAS-CABALLOS

Los campesinos no solamente denominaban «artissas» a los cosacos pintarrajeados sobre las paredes del vagón, sino también a los caballos dibujados a su lado, simplemente porque, en el dibujo, estaban mal herrados.

Cuanto más alejado estaba el lugar, menos atención prestaban los campesinos al sentido general de estos dibujos de engorrosa propaganda. Examinaban con atención cada dibujo, cada personaje en particular. Cuando les preguntaba si les gustaban los dibujos, respondían: «no sabemos, somos ignorantes, iletrados».

Todo esto, sin embargo, no impedía a los campesinos, cuando hablaban entre sí, pitorrearse sin equívocos sobre los caballos-«artissas».

SESION DE CINE EN EL CAMPO

1920.

Dirijo un cine-vagón. Damos una sesión en una estación perdida.

Ocupa la pantalla un cine-drama. Blancos y rojos. Los blancos beben, danzan y besan a mujeres desnudas; en los entreactos, fusilan a los prisioneros rojos. Los rojos en la clandestinidad. Los rojos en el frente. Los rojos en el combate. Los rojos triunfan y hacen prisioneros a todos los blancos y a las mujeres, borrachos como están.

El contenido es bueno, pero ¿«con qué rima, sapristi» mostrar desde hace cinco años cine-dramas contruidos según el mismo cliché?

Los espectadores, compesinos que apenas saben leer o completamente analfabetos, no miran los rótulos. No consiguen entrar en la intriga. Perciben situaciones sueltas, como las imágenes del pintarrajeado tren.

Sangre fría y desconfianza.

Estos espectadores, todavía no corrompidos, no comprenden la maquinaria teatral convencional. Para ellos una «señorita» sigue siendo una señorita, sean cuales sean los «atavíos campesinos» con que aparezca. Estos espectadores ven una pantalla cinematográfica por primera o segunda vez, no comprenden todavía el gusto por cine-rasca-tripas, y cuando, tras los «artissas» acicalados, aparecen en la pantalla auténticos campesinos, se animan y miran con todos sus ojos.

Ante la mirada de los espectadores, un auténtico tractor, algo de lo que ellos sólo han oído hablar, ara una hectárea en pocos minutos. Todo el mundo habla, grita, pregunta. Acabados los «artissas», son los suyos, los auténticos, quienes ocupan la pantalla. Ningún gesto teatral desacredita la pantalla, ahoga la confianza de los campesinos.

Esta abrupta frontera entre la percepción del cine-drama y de las actualidades ha sido notada en cualquier parte donde el cine pase por primera, segunda o tercera vez, en cualquier parte donde el veneno aun no ha entrado profundamente, en cualquier parte donde la necesidad de las dulzuras envenenadas de los dramas artísticos con besos, suspiros y asesinatos aun no ha sido creada.

¿«GUIÑOL» O LA VIDA?

Era el tiempo en que los perfiles del movimiento *cine-ojo* comenzaban apenas a dibujarse, en que teníamos que decidir si seguir el paso del cine artístico para fabricar, con toda la cofradía de realizadores, productos de cine-destilación, ocupación lucrativa y autorizada por la ley, o si declararíamos la guerra al cine artístico y empezaríamos a plantear el cine desde el principio.

¿«Guiñol» o la vida?, preguntábamos al espectador.

«Guiñol», respondían los contaminados incurables. «La vida, la conocemos, no queremos saber nada de ella. Disimuladnos la vida, esta aburrida vida».

«La vida», respondían los espectadores no contaminados o todavía no contaminados incurablemente. «No conocemos la vida, no hemos visto la vida. Conocemos nuestro pueblo y diez kilómetros alrededor, mostradnos la vida».

A UNA ASAMBLEA DE KINOKS

Si realmente queremos elucidar la cuestión de la influencia de los films en el espectador, hay que ponerse de acuerdo en dos puntos:

1) ¿Sobre qué espectador?
2) ¿De qué influencia sobre el espectador se trata?

Para el cliente asiduo a las salas de cine, el drama-artístico en el programa actúa como el pitillo o el cigarro del fumador. El espectador intoxicado por la cine-nicotina mama la pantalla, que le cosquillea los nervios. Un film hecho con material proporcionado por la actualidad desembriaga al espectador ampliamente, y, para hablar en términos de gusto, se le presenta como antídoto de desagradable sabor.

Todo lo contrario ocurre con el espectador intacto, que no conoce el cine y que, en conciencia, jamás vio un film artístico, con el film que le mostremos empezará a formarse, a habituarse. Si tras la serie de nuestros *Kinopravda*, le mostramos un film artístico, el sabor que sentirá será tan amargo como el que se experimenta al fumar por primera vez.

Bastante tenemos con el cine-tabaco que nos proporciona el extranjero. A decir verdad, hay más colillas viejas que no pitillos. Los cine-pitillos pasan en las mejores salas, pero las cine-colillas están destinadas al campo, a las masas.

¿Qué quieren probarnos nuestros realizadores, cuando, imitando a ciertos modelos extranjeros, adosan a su producto etiquetas rojas? Ni quieren ni pueden probar nada. Trabajan sobre un espectador intoxicado y le venden mercancía contaminada y, para que no recuerde a las mercancías zaristas, les añaden un aspecto y un perfume revolucionario y le prenden un nudo rojo en el sitio deseado.

Poco deseosos de participar en el sucio negocio que consiste en prender un nudo rojo al lugar inadecuado, los *kionoks* han lanzado, por tanto, después de los diecinueve *Kinopravda*, esta gran experiencia: la primera serie del *Cine-ojo*, que, con todos sus defectos, debía alzarse (y se ha alzado efectivamente) para bloquear el camino al drama artístico y orientar en otra dirección al menos una parte de los espectadores.

II

PRINCIPIO DEL CINE-OJO

Establecer la relación de clase visual (*cine-ojo*) y auditiva (*cine-oído*) entre los proletarios de todas las naciones y de todos los países en la plataforma del desciframiento comunista de las relaciones mundiales.

Desciframiento de la vida tal y como es.

Acción de los hechos sobre la conciencia de los trabajadores.

Acción de los hechos y no de la interpretación, de las danzas, de los versos.

Rechazar hacia la periferia de la conciencia lo que suele denominarse *arte*.

Colocar en el centro de la atención la estructura económica de la sociedad.

En lugar de los sucedáneos de la vida (representación teatral, cine-drama, etc...), los hechos (grandes y pequeños) cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, elegidos tanto en la vida de los trabajadores mismos como en la de sus enemigos de clase.

INSTRUCCIONES PROVISIONALES A LOS CIRCULOS «CINE-OJO»

1. *Introducción.*

Nuestro ojo ve muy mal y muy poco; por ello, los hombres han imaginado el microscopio para ver los fenómenos invisibles, han inventado el telescopio para ver y explorar los mundos lejanos y desconocidos, han puesto a punto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible, para explorar y registrar los hechos visuales, para no olvidar lo que ocurre y habrá que tener en cuenta en lo sucesivo.

Pero la cámara no ha tenido suerte. Fue inventada en un momento en que no existía país alguno en que no reinara el capital. La burguesía tuvo la diabólica idea de utilizar este nuevo juguete para divertir a las masas populares o, más exactamente, para desviar la atención de los trabajadores de su objetivo fundamental, la lucha contra sus dueños.

En el interior del opio eléctrico de las salas de cine, los proletarios más o menos hambrientos distendían sus puños de hierro, y, sin apercibirse de ello, se sometían a la desmoralizadora influencia del cine de sus señores. Los teatros son caros, no tienen muchas localidades. Y los señores obligan a la cámara a difundir las realizaciones teatrales en las que se ve cómo los burgueses aman, sufren, «se ocupan» de sus obreros, en las que se ve a estos seres superiores, a esta aristocracia, diferenciándose de los seres inferiores (obreros, campesinos, etc.).

En la Rusia anterior a la Revolución, el cine de los señores cumplía este mismo papel. Después de la Revolución de Octubre, el cine asumió la difícil tarea de adaptarse a la nueva vida: los actores que encarnaban a los funcionarios del Zar se pusieron a encarnar a los obreros, las actrices que interpretaban a las damas de la Corte, gesticulan ahora con estilo soviético.

Pero muy pocos, entre nosotros, han comprendido que todas estas gesticulaciones se mantienen esencialmente entre los límites de la técnica y de la forma burguesa del teatro. Conocemos muchos adversarios del teatro contemporáneo, que, al mismo tiempo, se muestran ardientes partidarios del cine en su forma actual.

Todavía son pocos los que advierten claramente que el cine no teatral (con excepción de las actualidades y de algunos films científicos) no existe.

Todas las representaciones teatrales y todos los films están construidos exactamente de la misma forma: un dramaturgo o un guionista, más tarde un director o realizador, más tarde actores, ensayos, decorados y una representación ante el público. Lo principal, en el teatro, es la interpretación del actor, de forma que *todo film construido sobre un guión y sobre la interpretación constituye una representación teatral;* por ello no hay diferencia alguna entre las realizaciones de directores de tendencias distintas.

Todo ello concierne al teatro en su totalidad, independientemente de las corrientes y de la orientación, independientemente de la actitud respecto al teatro en sí.

Todo esto nada tiene que ver con lo que constituye la auténtica vocación de la cámara, a saber: la exploración de los hechos vivos.

El *Kinopravda* ha hecho comprender claramente que *se puede trabajar fuera del teatro al mismo paso que la revolución. El «cine-ojo» continua la obra de creación de un cine soviético rojo, iniciada por el Kinopravda.*

2. *El trabajo del cine-ojo.*

Sobre la base de los informes de los cine-observadores, el Consejo del cine-ojo elabora el plan de orientación y de ataque de las cámaras en el medio viviente en perpetua transformación. El trabajo de las cámaras recuerda el de los agentes de la G.P.U., que ignoran qué les espera, pero cuya bien definida misión es sacar de los transfondos del embrollo de la vida un problema concreto, un asunto concreto, y ponerlos en claro.

a) *El kinok-observador* escruta atentamente el medio y las personas que le rodean y se esfuerza en ligar entre sí hechos heterogéneos en función de características generales o específicas. El tema lo proporciona el dirigente al observador-kinok.

b) El *dirigente del círculo*, o *cine-explorador*, distribuye los temas a los observadores y, al principio, ayuda a cada observador a hacer un resumen de sus observaciones. Cuando el dirigente ha recogido todos los resúmenes, los agrupa a su vez para hacer permutar los datos separados hasta que la estructura del tema esté suficientemente clara.

A grandes rasgos, podemos clasificar en tres categorías los temas a dar a un observador que se inicia:

1) *Observación de un lugar* (ej.: el club de lectura rural, la cooperativa);

2) *Observación de personas u objetos en movimiento* (ej.: su padre, un pionero, el cartero, un tranvía, etc.).

3) *Observación de un tema, independientemente de una persona o un lugar determinados* (ej. de temas: el agua, el pan, el calzado, los padres y los hijos, la ciudad y el campo, las lágrimas, la risa, etc.).

El dirigente del círculo debe esforzarse en aprender a manejar un aparato fotográfico (y, más tarde, una cámara) para fotografiar los acontecimientos de la observación más impresionantes con vistas al periódico rural.

El periódico mural *Cine-ojo* sale mensualmente, o cada dos semanas; ilustra fotográficamente la vida de la fábrica, del taller o de la localidad, convoca campañas, pone lo más posible en evidencia la vida que le rodea, hace agitación y propaganda, y organiza. El dirigente del círculo determina su trabajo de acuerdo con la célula de los kinoks rojos y depende directamente del Consejo del Cine-ojo.

c) *El Consejo del cine-ojo* está al frente de toda la organización. En él participan un representante de cada círculo de kinoks-observadores, un representante de los kinoks no organizados y, provisionalmente, tres representantes de los kinoks-productores.

En su trabajo práctico cotidiano, el Consejo del cine-ojo se apoya en el aparato técnico que constituye la célula de los kinoks rojos.

La célula de los kinoks rojos debe ser considerada como una fábrica entre otras, en la que la materia prima proporcionada por los kinoks-observadores es transformada en cine-obras.

La célula de los kinoks rojos debe ser igualmente considerada como un taller de enseñanza y de demostración gracias al cual los círculos de pioneros y de komsomoles accederán al trabajo de producción.

Todos los círculos de kinoks-observadores serán particularmente impulsados a producir futuras series de cine-ojo. Ellos serán los autores-creadores de todas las cine-obras del futuro.

Este paso de la creación por un solo autor o un grupo de personas a la creación de masa conducirá igualmente, en nuestra opinión, a acelerar el naufragio del cine artístico burgués y de sus atributos: el actor gesticulante, la fábula-guión y los juguetes costosos que son los decorados y el gran sacerdote-realizador.

3. *Consignas elementales.*

1. El cine-drama es el opio del pueblo.

2. ¡Abajo los reyes y reinas inmortales de la pantalla! Vivan los mortales normales filmados en la vida durante sus ocupaciones habituales.

3. ¡Abajo los guiones-fábula burgueses! Viva la vida tal y como es.

4. El cine-drama y la religión son un arma mortal en manos de los capitalistas. Por la demostración de nuestra cotidianeidad revolucionaria, arrancaremos estas armas de las manos del enemigo.

5. El drama artístico actual es un vestigio del viejo mundo. Es una tentativa para deslizar nuestra realidad revolucionaria en el interior de formas burguesas.

6. Abajo la puesta en escena de la vida cotidiana: filmadnos de improvisto tal y como somos.

7. El guión es una fábula inventada sobre nosotros por un hombre de letras. Vivamos nuestra vida sin someternos a las invenciones de cualquier persona.

8. En la vida, todos nosotros nos dedicamos a nuestros asuntos sin impedir trabajar a los demás. El asunto de los kinoks es filmarnos sin impedirnos trabajar.

9. ¡Viva el cine-ojo de la revolución proletaria!

4. *Los kinoks y el montaje.*

En el cinematógrafo artístico, se ha acordado sobreentender por montaje el *encolamiento* de escenas filmadas por separado, en función de un guión más o menos elaborado por un realizador.

Los kinoks dan al montaje una significación radicalmente distinta y lo entienden como *organización del mundo visible.*

Los kinoks distinguen:

1) El *montaje en el momento de la observación:* orientación del ojo desarmado en cualquier sitio, en cualquier momento.

2) El *montaje después de la observación:* organización mental de lo que se ha visto en función de determinados indicios característicos.

3) El *montaje durante el rodaje:* orientación del ojo armado con la cámara hacia el lugar inspeccionado en el punto 1. Adaptación del rodaje a algunas condiciones que hayan podido modificarse.

4) El *montaje después del rodaje,* organización, a grosso modo, de lo que se ha filmado en función de indicios de base. Búsqueda de fragmentos que falten durante el montaje.

5) *La ojeada (búsqueda de fragmentos de montaje),* orientación instantánea en cualquier medio visual para recoger las imágenes de ligazón precisas. Facultad de atención excepcional. Regla de guerra: ojeada, velocidad, presión.

6) *El montaje definitivo,* puesta en evidencia de los temas menores disimulados, al mismo nivel que los grandes. Reorganización de todo el material en la mejor sucesión posible. Puesta en relieve de la base del film. Reagrupamiento de las situaciones de idéntica naturaleza, y, finalmente, cálculo cifrado de agrupamientos de montaje.

Cuando las condiciones de rodaje no permitan la observación previa, por ejemplo, en el caso de que la cámara siga algo o filme improvisadamente, deben saltarse los dos primeros puntos y aplicarse los puntos 3 y 5.

Para rodar escenas de escaso metraje y para rodaje urgente, puede permitirse la fusión de varios puntos.

En los demás casos, ruédese a partir de un tema o de varios, deben respetarse todos los puntos, *el montaje es ininterrumpido, desde la primera observación hasta el film definitivo.*

5. *Los kinoks y el guión.*

Resulta totalmente pertinente hablar aquí del guión. Aplicado al sistema de montaje definido más arriba, el guión literario anula de entrada su sentido e importancia. La razón de ello radica en que es el montaje, la organización del material vivido, lo que construye nuestros films, al contrario que los dramas artísticos, en que construye la pluma del hombre de letras.

¿Significa esto que trabajamos a la buena de Dios, sin reflexión ni planes? Nada de esto.

Pero si queremos comparar *nuestro plan previo* con el plan de una comisión que investiga, por ejemplo, el alojamiento de los parados, el guión debe compararse a la exposición de esta encuesta redactada *antes* de llevarse a cabo.

¿Cómo actúa en este caso el cine artístico y cómo actúan los kinoks?

Los kinoks organizan su film basándose en cine-documentos reales relativos a la encuesta.

Después de poner a punto un guión literario de mucho efecto, los realizadores colocarán en él cine-ilustraciones recreativas, un par de besos, tres lágrimas, un asesinato, nubes corriendo bajo la luna y una paloma. Al final, pondrán un «¡Viva...!» y todo acabará con la *Internacional.*

Así son, con escasas variantes, nuestros cines-dramas de propaganda.

Si un film acaba con la *Internacional*, la censura, habitualmente, lo deja pasar, pero el espectador se siente siempre un tanto molesto al oir el himno proletario en un ambiente tan burgués.

El guión es producto de una sola persona o de un grupo de personas; es una historia que estas personas quieren hacer vivir en la pantalla.

Este deseo no nos parece criminal; pero que se eleve esta clase de trabajo al rango de tarea esencial del cine, que se suplanten los auténticos films por estas cine-historias, que se ahogen todas las posibilidades maravillosas de la cámara en nombre del culto al dios del drama artístico, todo ello es algo que somos incapaces de comprender y que, quede bien claro, no aceptamos en modo alguno.

No entramos en los cines para tragarnos estos cuentos de nepmans, machos o hembras, que se acomodan en los palcos de nuestras mejores salas.

No derribamos el cine artístico para calmar a las masas trabajadoras con nuevos sonajeros y para divertir su conciencia.

Nos hemos puesto al servicio de una clase determinada, la de campesinos y obreros, que todavía no ha sido engullida por la dulzarrona tela de araña del drama artístico.

Hemos llegado para mostrar el mundo tal y cómo es, y desvelar a los trabajadores la estructura burguesa del mundo.

Queremos dar a los trabajadores una conciencia clara de los fenómenos que les afectan y les rodean Queremos dar a cada trabajador, con su arado y su mesa de taller, la posibilidad de ver a todos sus hermanos que trabajan al mismo tiempo que él en los distintos puntos del mundo, y dever igualmente a sus enemigos, los explotadores.

Damos nuestros primeros pasos en el terreno del cine y por ello nos denominamos *Kinoks*. El cine actual, concebido como actividad comercial, al igual que el cine concebido como sector del arte, nada tiene en común con el trabajo que nos corresponde.

Incluso en el aspecto de la técnica, sólo tenemos que ver muy parcialmente con el denominado «cine artístico», puesto que la ejecución de las tareas que nos hemos propuesto exige una concepción distinta de la técnica.

No tenemos la menor necesidad de inmensos estudios, de decorados grandiosos, como tampoco de realizadores «grandiosos», de «grandes» artistas y de mujeres fotogénicas «sensacionales».

Por el contrario, nos son imprescindibles:

1) medios de transporte rápidos,
2) película de alta sensibilidad,
3) pequeñas cámaras a mano super-ligeras,
4) aparatos de iluminación igualmente ligeros,
5) un equipo de cine-reporters super-rápidos,
6) un ejército de kinoks-observadores.

Distinguimos en el interior de nuestra organización:

1) los kinoks-observadores,
2) los kinoks-operadores,
3) los kinoks-constructores,
4) los kinoks-montadores (hombres y mujeres),
5) los kinoks-técnicos de laboratorio.

No enseñamos nuestros procedimientos de cine-trabajo más que a los komsomoles y los pioneros, depositando así nuestro saber y nuestra experiencia técnica en manos de la juventud obrera en ascenso.

No dudamos en afirmar a los realizadores respetables y no respetables que la cine-revolución acaba apenas de empezar.

Nos mantendremos firmes, no abandonaremos ninguna posición hasta que el relevo de acero de la juventud no esté dispuesto. Cuando esto ocurra, pasando sobre la cabeza del cine artístico burgués, marcharemos todos juntos hacia el cine de la Unión soviética, hacia el cine universal, marcharemos hacia Octubre.

6. *El cine-ojo y su primera misión de reconocimiento.*

El montaje de la primera serie del *Cine-ojo* se efectuó de acuerdo con el esquema de montaje indicado en el capítulo anterior de este artículo.

Mencionemos los siguientes temas de la primera serie: 1. *«Nuevo» y «viejo»*. 2. *Niños y adultos.* 3. *Cooperativas y mercados.* 4. *Ciudad y campo.* 5. *Tema del pan.* 6. *Tema de la carne.* 7. *El gran tema: aguardiente, cartas, cerveza, negocios turbios; «Ermakovka», cocaína, tuberculosis, locura, muerte.* Es éste un tema que me resulta difícil de definir en una sola palabra, pero que opongo aquí al tema de lo sano y revigorizador.

Se trata, si les parece bien, de esta parte de la terrible herencia que hemos recibido del régimen burgués y que nuestra revolución no ha tenido todavía tiempo y posibilidad de barrer.

Además del montaje de los temas (su coordinación y el de cada tema en particular), hemos procedido al montaje de la escena aislada (ataque del campo, llamada a la ayuda, etc.).

Como muestra de escena no limitada en el tiempo y el espacio, y obtenida gracias al montaje, quiero citar la danza de mujeres ebrias en la primera parte del *Cine-ojo.*

Fueron filmadas en distintos momentos, en distintas localidades, y montadas en un todo único.

De esta misma forma fueron montados el establecimiento de bebidas, el mercado y todo lo demás...

Como modelo de montaje de una instantánea *limitada en el tiempo y el espacio*, puedo citar el envío de los colores el día de la apertura del campo.

53 vistas pegadas sucesivamente ocupan una longitud de 53 metros. A pesar de su rapidísima sucesión en la pantalla (cada tema sólo permanece un cuarto de segundo), la presentación de este fragmento es adecuadamente percibida y no fatiga la vista (verificado en un espectador obrero).

Defectos de la primera serie del cine-ojo.

El principal defecto a señalar es la excesiva longitud del film.

No hay que olvidar que, al principio, los films artísticos sólo tenían uno o dos actos, y que su longitud sólo aumentó progresivamente.

El terreno del cine-ojo es un terreno nuevo, y hay que ampliar con prudencia la porción ofrecida al espectador, para no fatigarlo y echarle en brazos del cine artístico.

Esperando abrir una brecha en las grandes salas de cine, hemos aceptado la exigencia de dar un film en seis actos y... hemos cometido un error que debemos reconocer. En el futuro, habrá que corregirlo y realizar pequeños films de distintas clases, que podrán, según se desee, mostrarse por separado o agruparlos en un programa. Podemos considerar igualmente un defecto la excesiva envergadura de la primera serie, el excesivo número de temas entrecruzados, en detrimento de la profundidad de cada uno de ellos.

Esta forma de proceder para la primera serie, no es debida a la casualidad, nos ha sido dictada parcialmente por la intención de presentar aquí una amplia exploración y, con las próximas series, penetrar más profundamente en la vida a partir de esta exploración. Esta forma de proceder se ha igualmente hecho, en parte, inevitable porque, para llegar hasta el final en cada uno de los temas del *cine-ojo* había que gastar mucho tiempo, mucha iluminación artificial y rodar muchos dibujos animados.

Al implicar el gasto de tiempo un excesivo gasto de dinero, la iluminación artificial cojeaba de ambos pies y la mesa de animación se encontraba ocupada tan a menudo que nos vimos forzados a contentarnos con una caricatura de 10 metros y una decena de rótulos luminosos.

Cito únicamente estos defectos, no porque sean los únicos, sino porque precisamente estas insuficiencias y estos errores son los que hay que tener en cuenta en primer término y porque hay que extraer de ellos las necesarias conclusiones para nuestro trabajo futuro.

Lo que hemos perdido y lo que hemos ganado al estrenar la primera serie.

Hemos perdido temporalmente algunas posiciones en el plano de la organización y de la técnica. Nuestras reuniones comunes se han hecho más raras y algunos de los miembros del grupo han abandonado prácticamente el trabajo y se han desmoralizado; la dirección central se ha debilitado y, de alguna forma, la base de la organización de todo el asunto se ha resquebrajado.

Estas pérdidas en el plano de la organización, en estos momentos, han sido compensadas casi en su totalidad.

La más importante de todas las posiciones técnicas que

hemos tenido que descuidar provisionalmente es el rodaje de dibujos animados (filmación separada de cada imagen). Hace mucho ya que nos ocupamos de la animación, nos hemos dedicado a la misma desde los primeros números del *Kinopravda*, ya que estimamos que se trata de un arma esencial en la lucha contra el cine artístico.

Para entrenarnos, hemos filmado por este procedimiento distintas cosas, necesarias o no, como rótulos luminosos, cartas, boletines, caricaturas, reclamos, cuadros, etc.

No hemos dejado de declarar en las asambleas y la prensa que lo que hacíamos en este terreno servía únicamente para entrenarnos y prepararnos para una empresa seria en un terreno distinto e indispensable.

Cuando los kinoks pasaban las noches en blanco filmando caricaturas, dibujos humorísticos, etc., en condiciones extremadamente penosas, debían aferrarse a la esperanza de que pronto no habría tiempo que perder, que muy pronto pasaríamos al auténtico trabajo de animación, según el plan de los kinoks.

Hemos preparado obstinadamente *la fusión de las actualidades y del film científico*, y el dibujo animado es un procedimiento que debe jugar en ello un papel decisivo. «Dibujos en movimiento, croquis en movimiento, la teoría de la relatividad en la pantalla», esta era la directriz dada por el primer manifiesto de los kinoks redactado a finales de 1919, incluso antes de que se presentara en el extranjero el film *La teoría de la Relatividad de Einstein*.

Por el hecho de que estábamos acaparados por el trabajo en la primera serie del *Cine-ojo*, nuestro primer film científico, *El aborto*, en el cual ha tenido parte importante el kinok Beliakov, no ha sido ligado al material documental que figuraba en nuestro plan, sino a una pequeña historia de amor de segundo orden.

Como había que esperar, *la fusión del cine científico y del drama no se ha producido.*

El material dramático adquiere un aspecto miserable y pálido junto a las tomas científicas. El carácter científico mismo de un film como éste parece sometido a caución por el hecho de esta vecindad «artística».

Resulta claro que, si no hubiera habido el trabajo en el *cine-ojo*, no habríamos perdido esta posición y habríamos aprovechado una ocasión tan magnífica para crear un film sano, interesante, y de alto nivel cultural.

Quede claro que no cederemos esta posición que hemos conquistado.

Ocurra a través de un acuerdo con la sección de films científicos que se ha constituido sobre nuestra base técnica, o empezando desde cero, *continuaremos este trabajo.*

El *Kinopravda* y los cine-calendarios han sufrido un poco, pero ahí también hemos reabsorbido nuestras pérdidas en un 80 %.

El mundo del cine comercial ha recibido con hostilidad la primera serie del *cine-ojo*, para mayor alegría de los realizadores, actores y toda clase de cine-grandes sacerdotes. Las grandes salas de cine ni siquiera han entreabierto sus puertas a esta «cosa infame».

La popularidad de la consigna «Cine-ojo» no deja por ello de aumentar. Una multitud de artículos consagrados a la primera serie ha conquistado un lugar en toda la prensa comunista, soviética, teatral y cinematográfica.

Vemos cómo surgen círculos «cine-ojo», etc .

Todos los días, al abandonar una sala de cine después de ver un film artístico, alguien se pone a escupir, disgustado por primera vez, y a pensar de nuevo en el *cine-ojo*.

A medida que se propaga la consigna «cine-ojo», la popularidad de esta denominación aumenta.

Corresponsales obreros de distintos órganos de prensa describen los hechos de la vida cotidiana y firman «el cine-ojo»; en Iaroslav se ha abierto una sala de cine con el nombre de «Cine-ojo»; en Moscú se ha visto aparecer sobre carteles un «cine-ojo» en una cola de pavo real; notas de prensa y caricaturas sobre el *cine-ojo* son ahora hechos corrientes...

Pero si se puede perdonar al corresponsal obrero del periódico *Komar*[13] haber firmado «El cine-ojo» las pequeñas escenas que ha observado a escondidas, no se puede, por el contrario, perdonar al cine «Cine-ojo» no haber celebrado su inauguración con la proyección de la primera serie del *Cine-ojo*, sino con *La Tumba india* o algo parecido.

Aunque nos haya apartado del trabajo de organización y privado de algunas posiciones técnicas, el rodaje de la primera serie del *Cine-ojo* ha enriquecido nuestros conocimientos y nuestra experiencia.

En el curso de este trabajo, nos hemos verificado, sobre todo, a nosotros mismos. Hemos visto más clara, más concretamente, cuáles serán nuestras próximas tareas.

Hemos visto más de cerca las dificultades con que toparemos, y aunque no las hayamos superado por completo, ahora las conocemos y concebimos la forma de enfrentarnos con ellas. Hemos aprendido mucho en este combate y la lección no será desaprovechada.

Hemos dejado de ser únicamente experimentadores, asumimos ya nuestras responsabilidades frente a la persona del espectador proletario y, frente a los comerciantes y especialistas que nos boicotean y persiguen, cerramos hoy filas a la espera de un rudo combate.

(Publicado en la compilación de artículos *Por los caminos del arte*, edición de Proletkult, Moscú, 1926. Texto ligeramente abreviado.)

A PROPOSITO DEL FILM «EL UNDECIMO AÑO»

Camaradas, *El undécimo año*, al igual que la primera serie del *Cine-ojo*, al igual que *Adelante, soviet* y *La sexta* parte del mundo, constituye uno de los modelos, uno de los géneros del film no interpretado.

---

[13] *Komar*: El Mosquito.

En mi calidad de autor del film presentado hoy, quisiera atraer vuestra atención sobre los siguientes puntos:

En primer lugar, *El undécimo año* está escrito en el lenguaje cinematográfico más puro, en el «lenguaje ojo». *El undécimo año* ha sido concebido para la percepción visual, para el «pensamiento visual».

En segundo lugar, *El undécimo año* está escrito por la cámara en el lenguaje documental, en el lenguaje de los hechos fijados sobre celuloide.

En tercer lugar, *El undécimo año* está escrito con el lenguaje socialista, con lenguaje del desciframiento comunista de lo visible.

Antes de que empecéis a discutir el film, quisiera responder igualmente a algunas preguntas del mayor interés que me han sido planteadas estos días, después de la presentación del film en el «Ermitage».

Primera pregunta: ¿no caen en el simbolismo determinadas imágenes de *El undécimo año?* No. No caemos en el simbolismo. Pero en el caso de que determinadas imágenes o frases de montaje perfectamente logradas lleguen a alcanzar un valor de símbolo, ello no nos produce el menor pánico y no nos creemos obligados a desecharlas del film. Pensamos que film simbolista e imágenes construidas sobre el principio de lo racional, pero que acceden a un valor simbólico, son dos acepciones totalmente distintas.

Segunda pregunta: ¿por qué utilizáis imágenes complejas, el foto-cine-montaje? Recurrimos a las imágenes complejas para mostrar la simultaneidad de la acción, para poner en relieve un detalle en el interior de una cine-representación general, o bien para confrontar dos o más hechos. Hablar de trucaje para explicar este método no corresponde a la realidad.

Tercera pregunta: ¿no os parece que algunas de las primeras partes están mejor montadas que las últimas? Nos

han planteado varias veces esta pregunta en estos últimos días. Esta impresión es engañosa. La primera parte se encuentra aparentemente a un nivel de percepción visual más fácil. La cuarta y quinta partes son de construcción más compleja. Tienen más de investigación del montaje que las dos primeras; están, más que la segunda y tercera, vueltas hacia el porvenir de la cinematografía. Hay que decir que la cuarta y quinta partes son a las primeras lo que la facultad a la escuela secundaria. Resulta lógico que un montaje más complejo fuerce al espectador a experimentar una tensión mayor y exija, para ser percibido, una especial atención.

Cuarta pregunta: *¿El undécimo año* ha sido realizado sin guión? Sí, *El undécimo año,* como todo fiml *cine-ojo,* ha sido realizado sin guión. Sabéis que, especulando sobre este rechazo del guión, nuestros múltiples oponentes han intentado presentarnos como adversarios por principio del trabajo planificado. Cuando, contrariamente a las ideas que sobre ello se tienen, los kinoks consagran al plan preliminar un trabajo y una atención infinitamente superiores a los de los cineastas del cine interpretado. Antes de abordar el trabajo, estudiamos con gran cuidado el tema dado, desde todos los ángulos, estudiamos lo que se haya escrito sobre la cuestión, utilizamos todas las fuerzas que permitan hacernos una idea lo más clara posible. Antes de empezar el rodaje, establecemos los planes temático, metódico y cronológico. ¿En qué se distinguen estos planes de un guión? En que se trata del *plan de operaciones de la cámara* para *determinar,* en la vida, el tema dado, y no del *plan de puesta en escena* de este mismo tema.

¿En qué se distingue el plan de rodaje de una batalla auténtica del plan de puesta en escena de una serie de escenas de batalla separadas...? La diferencia es aproximadamente la misma que entre un plan de *cine-ojo* y un guión de cine artístico.

La última pregunta se refiere a los rótulos y ha sido planteada de esta forma por numerosos camaradas: ¿cómo se explica la profusión de rótulos en *La sexta parte del mundo* y su reducido número en el fim *El undécimo año?* En *La sexta parte del mundo,* nos hemos enfrentado a una experiencia de puesta entre paréntesis de los rótulos, creando la serie específica del «vocablo-tema».

En el film *El undécimo año,* el «vocablo-tema» desaparece y la importancia de los rótulos es muy reducida. El film está construido sobre el entrelazado de cine-frases sin recurrir a los rótulos. ¿Cuál es la mejor experiencia?, ¿la primera o la segunda? Considero que ambas, experiencia de creación de un «vocablo-tema» y experiencia de su supresión, ambas tienen la misma importancia, y resultan del mayor interés, tanto para el *cine-ojo* como para el cine soviético en su totalidad.

(Estenograma abreviado de la intervención de D. Vertov en una discusión sobre el film, que tuvo lugar en la A.K.R.K. el 16 de febrero de 1928. Inédito).

EL HOMBRE DE LA CAMARA

El trabajo sobre el film *El hombre de la cámara* ha exigido mayor tensión que los trabajos precedentes del *cine-ojo.* Ello se explica, tanto por la multiplicidad de localizaciones colocadas bajo observación como por la complejidad de las operaciones técnicas y de organización durante el rodaje. Las experimentaciones en el plano del montaje han adquirido una tensión extrema. Las experiencias de montaje han sido llevadas a cabo sin interrupción.

El film *El hombre de la cámara* es un film rectilíneo, un film de invención que desmiente brutalmente el slogan de los alabanceros: «cuantos más tópicos hay, mejor». Ello nos impide, como realizadores de este film, a pesar de nuestra gran fatiga, pensar en el descanso. Hay que presionar a los alabanceros para que retiren su slogan a propósito de este film. *El hombre de la cámara* exige ser presentado con el máximo espíritu inventivo.

En Jarkov me han preguntado: «¿Cómo se explica que usted, un partidario de los rótulos patéticos... nos presente de pronto *El hombre de la cámara,* un film sin palabras, sin rótulos?» He respondido: «No, no soy partidario de los rótulos patéticos, ni siquiera de los rótulos en general: ¡esto lo han inventado ciertos críticos!».

En realidad, después de rehusar los estudios, los actores, los decorados y los guiones literarios, el grupo *cine-ojo* ha llevado a cabo una lucha por la depuración decisiva, por el cine-lenguaje, para diferenciarlo completamente del lenguaje del teatro y de la literatura. Así, en *La sexta parte del mundo,* los letreros están colocados, por decirlo de alguna forma, entre paréntesis en el interior del film y puestos en relieve en el vocablo-radio-tema construido en contrapunto.

«En *El undécimo año* se reserva un lugar excesivamente restringido a los rótulos (cuyo modesto papel es expresado igualmente por su ejecución gráfica), hasta tal punto que el rótulo puede ser eliminado sin que la fuerza del film sufra el menor daño» (*Kinofront,* 1928, núm. 2).

Y, más abajo: «Por su peso específico y su importancia práctica, el rótulo en una obra auténtica, y *El undécimo año* lo es, equivale a la cita sobre el oro de Timón de Atenas que figura en el *Capital,* cuando Karl Marx analiza el dinero. Notemos a este respecto que, en su mayoría, estos rótulos son, precisamente, citas que, durante el tiraje de pruebas, habrían podido servir de texto al libro» (*Kinofront,* 1928, núm. 3).

Así, la ausencia total de rótulos en el film *El hombre de la cámara* no resulta algo totalmente inesperado, sino que ha sido preparado por todas las anteriores experiencias del *cine-ojo.*

El film *El hombre de la cámara* no es únicamente una realización práctica; es, al mismo tiempo, una manifestación teórica en la pantalla. Por esta razón, aparentemente, las disputas sobre el mismo en Jarkov y en Kiev han tomado el aspecto de una encarnizada batalla entre los representantes de la distintas corrientes del denominado «arte». Además, desde un principio, la discusión se ha extraviado entre las vaguedades. Algunos han declarado que *El hombre de la cámara* constituía una experiencia de música visual, un concierto visual. Otros han considerado al film desde el punto de vista de la matemática superior del montaje. Unos terceros han declarado que no era «la vida tal y como es», sino la vida *como* ellos no la ven, etc.

Sin embargo, el film es solamente la suma de los hechos fijados sobre el celuloide; si lo prefieren, no solamente la suma, sino también el producto, las «matemáticas superiores» de los hechos. Cada término y cada factor es un pequeño documento en particular. La reunión de los documentos unos con otros está calculada de forma que, por una parte, sólo queden en el film los encadenamientos semánticos de fragmentos que coincidan con los encadenamientos visuales, y, por otra, estos encadenamientos no exijan la ayuda de rótulos, y, finalmente, de forma que la suma general de todos estos encadenamientos se presente como un todo orgánico indisoluble.

Esta experiencia compleja, considerada como lograda por la mayor parte de los camaradas que hasta hoy han expresado su opinión, nos coloca, en primer lugar, fuera de la tutela del teatro y de la literatura y nos coloca frente a frente con el cine, en un ciento por ciento; en segundo lugar, opone brutalmente «la vida tal y como es», vista por el ojo armado de una cámara («cine-ojo») a la vida tal y como es «vista por la mirada imperfecta del ojo humano».

(Tesis para un artículo, fechadas el año 1928. Inédito.)

III

DEL «CINE-OJO» A LA «RADIO-OJO»

(Resumen del a.b.c. de los kinoks)

1

Pavlovskoya, una población cercana a Moscú. Una sesión de cine. La salita está llena de campesinos, campesinas y obreros de una fábrica próxima. El film *Kinopravda* pasa en la pantalla, sin acompañamiento musical.

Se oye el ruido del aparato de proyección. Un tren pasa por la pantalla. Una chica avanza directamente hacia la cámara. De pronto, suena un grito en la sala. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la chica. La llama por su nombre. Pero ésta desaparece. Y aparece nuevamente el tren. Encienden las luces. Sacan de la sala a la mujer, desvanecida. «¿Qué ocurre?», pregunta un corresponsal obrero. Le responde uno de los espectadores: «Es el Cine-ojo. Filmaron a la chica cuando estaba viva. No hace mucho, cayó enferma y murió. La mujer que corrió hacia la pantalla era su madre».

Un banco en el parque público. El director-adjunto y la secretaria. El le pide permiso para besarla. Ella mira a su alrededor y dice: «De acuerdo». El beso. Se levantan del banco, se miran a los ojos y se alejan. Desaparecen. El banco vacío. Un arbusto de lilas, detrás de él, se entreabre. Surge un hombre con un extraño aparato sobre un trípode. El jardinero, que ha observado toda la escena, pregunta a su ayudante: «¿Qué es esto?». El ayudante responde: «Es el Cine-ojo».

Un incendio. Los inquilinos lanzan sus cosas desde la casa en llamas. De un momento a otro se espera la llegada del coche de bomberos. La policía. La muchedumbre aterrorizada. Al fondo de la calle aparecen los coches de bomberos que se acercan rápidamente. Durante este tiempo, aparece un automóvil procedente de una calle próxima. En el automóvil, un hombre hace girar la manivela de una cámara. A su lado, otro hombre dice: «Hemos llegado a tiempo. Filmad la llegada de los bomberos». «¡El Cine-ojo, el Cine-ojo», este grito, como un rumor, surge de la multitud.

La Sala de las Columnas de la Casa de Sindicatos de Moscú. El cuerpo de Lenin expuesto en un ataúd elevado. Día y noche desfilan los trabajadores de Moscú. Toda la plaza y las calles vecinas se encuentran abarrotadas por la muchedumbre. De noche, a la luz de los proyectores, se edifica el Mausoleo, allí cerca, en la Plaza Roja. Nieva copiosamente. Agazapado bajo la nieve, el hombre de la cámara vela toda la noche, temiendo perderse cualquier acontecimiento importante e interesante. Una vez más, el «Cine-ojo».

«Lenin ha muerto, pero su obra está viva», afirman los trabajadores de la Unión Soviética, y construyen con ardor el país socialista. En la reconstruida fábrica de cemento de Novorosiisk, dos hombres se encuentran izados en una vagoneta suspendida encima del mar. El jefe y el operador. Uno y otro llevan una cámara. Ambos filman. La vagoneta avanza rápidamente. El jefe busca un punto de vista mejor, se alza sobre el borde de la vagoneta. Transcurren unos momentos y se da un golpe con la cabeza contra una viga de hierro. El operador se vuelve y ve a su camarada desmayado, ensangrentado, apretando entre sus manos la cámara, suspendido sobre el vacío. Vuelve su cámara, lo filma y solamente acude en su ayuda después. Una vez más, la escuela del «Cine-ojo».

Moscú, finales de 1919. Una habitación sin calefacción, el cristal de la ventana está roto. Una mesa frente a la ventana. Sobre ella, un vaso, con el inacabado té de la víspera transformado ahora en bloque de hielo. Junto al vaso, un manuscrito. Leemos: «Manifiesto sobre el desarme del cinematógrafo teatral». Una de las variantes de este manifiesto, titulado «Nosotros», fue publicada más tarde (1922) en la revista *Kinofot* (Moscú).

Después, la importante toma de posición teórica de los adeptos del «Cine-ojo» fue el célebre Manifiesto sobre el cine sin actores, que, bajo el título de «Kinoks-Revolución» se publicó en la revista *Lef* (1923).

Estos dos manifiestos habían sido precedidos por la actividad de su autor en la sección de actualidades cinematográficas, a partir de 1918, cuando realizó varios *Kinonedelia* normales y algunos noticiarios sobre un tema dado.

Al principio, de 1918 a 1922, los Kinoks existían en singular, es decir, solamente había uno.

De 1923 a 1925, fueron ya tres o cuatro. A partir de 1925, las ideas del «Cine-ojo» han sido ampliamente difundidas. Mientras aumentaba el grupo inicial, crecía el número de los que popularizaban este movimiento. Ahora, puede hablarse, no solamente del grupo, no solamente de la escuela del «Cine-ojo», no solamente de una porción del frente, sino también de todo un frente de cinematógrafo documental no interpretado.

2

(...) «El a.b.c. de los Kinoks define el 'Cine-ojo' con la concisa fórmula: 'Cine-ojo' = cine-registro de los hechos».

«Cine-ojo» = Cine-yo veo (veo con la cámara) + Cine-yo escribo (registro sobre la película con la cámara) + Cine-organizo (monto).

El método del «Cine-ojo» es el método de estudio científico-experimental del mundo visible:

a) Sobre la base de fijación planificada de los hechos de la vida sobre el celuloide.

b) Sobre la base de una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre el celuloide.

Por tanto, el «Cine-ojo» no es solamente el nombre de un grupo de cineastas. No solamente de un film (*Cine-ojo* o *La Vida de improvisto*). Y no solamente una determinada corriente del autodenominado «arte» (de izquierda o de derecha). El «Cine-ojo» constituye un movimiento que se intensifica incesantemente, en favor de la acción por los hechos, contra la acción por la ficción, por fuerte que pueda ser la impresión que produzca esta última.

El «Cine-ojo» es el cine-desciframiento del mundo visible, e igualmente del invisible, por el ojo desnudo del hombre.

El «Cine-ojo» es el espacio vencido, es el lazo visual entre las personas del mundo entero, fundado en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales.

El «Cine-ojo» es el tiempo vencido (el lazo visual entre hechos alejados en el tiempo). El «Cine-ojo es la concentración y la descomposición del tiempo. El «Cine-ojo» es la posibilidad de ver los procesos de la vida en cualquier orden temporal inaccesible al ojo humano, en cualquier velocidad temporal inaccesible al ojo humano.

El «Cine-ojo» utiliza todos los medios de rodaje al alcance de la cámara; así, la toma de vistas rápida, la microtoma de vistas, el rodaje hacia atrás, la animación, el rodaje desde el ángulo más inesperado, etc., no son considerados trucajes, sino procedimientos normales, ampliamente utilizables.

El «Cine-ojo» utiliza todos los medios de montaje posibles, yuxtaponiendo y pegando mutuamente cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film.

Hundiéndose en el interior del aparente caos de la vida, el «Cine-ojo» intenta encontrar en el interior de la vida misma la respuesta al tema tratado. Encontrar la resultante entre los millones de hechos que presentan una relación con este tema. A montar, a arrancar, gracias a la cámara, aquello que resulte más característico, más útil, organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico visual cargado de sentido, en una fórmula visual cargada de sentido, en un resumen del *«yo veo»*.

3

Montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes) en un film, «escribir» el film por medio de las imágenes rodadas, y no escoger trozos filmados para hacer «escenas» (desviación teatral) o trozos filmados para hacer leyendas (desviación literaria).

Todo film del «Cine-ojo» es un montaje a partir del momento en que se elige el tema hasta el estreno de la película definitiva, es decir, que está en período de montaje durante todo el proceso de fabricación del film.

En este montaje continuo, podemos distiguir tres períodos:

Primero. El montaje es el inventario de todos los datos documentales que tengan una relación, directa o no, con el tema tratado (ocurra ello en forma de manuscrito, en forma de objetos, en forma de trozos filmados, de fotografía, de recortes de prensa, de libros, etc.). A partir de este montaje —inventario por medio de la selección y de la reunión

de los datos más precisos—, el plan temático se cristaliza, se revela, «se monta».

Segundo. El montaje es el resumen de las observaciones realizadas por el ojo humano sobre el tema tratado (montaje de sus propias observaciones, o bien montaje de las informaciones proporcionadas por los cine-informadores o exploradores). El plan de rodaje: resultado de la selección de las observaciones realizadas por el ojo humano. Al efectuar esta selección, el autor toma en consideración tanto las directrices del plan temático como las propiedades particulares de la «máquina-ojo», del «cine-ojo».

Tercero. Montaje central. Resumen de las observaciones inscritas en el celuloide por el «cine-ojo». Cálculo cifrado de los agrupamientos de montaje. Asociación (suma, sustracción, multiplicación, división y puesta entre paréntesis) de los trozos filmados de idéntica naturaleza. Permutación incesante de estos trozos-imágenes hasta que todos ellos estén colocados en un orden rítmico en el cual los encadenamientos de sentidos coincidirán con los encadenamientos visuales. Como resultado final de todas estas mezclas, desplazamientos, cortes, obtenemos una especie de ecuación visual, una especie de fórmula visual. Esta fórmula, esta ecuación, obtenida como resultado de un montaje general de los cine-documentos fijados en la película, es el film en un ciento por ciento, el extracto, el concentrado del «yo veo», el «cine-yo veo».

El «Cine-ojo» es:

yo monto cuando escojo mi tema (escoger uno entre todos los millares de temas posibles),

yo monto cuando observo para mi tema (realizar la elección útil entre mil observaciones posibles sobre el tema);

yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema (pararse, entre mil posibles asociaciones de imágenes, en la más racional, teniendo igualmente en cuenta las propiedades de los documentos filmados, al igual que los imperativos del tema a tratar).

La escuela del «Cine-ojo» exige que el film esté construido sobre los «intervalos», es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación visual de las imágenes en relación unas con otras. Sobre las transiciones de impulsión visual hacia la siguiente.

La progresión entre la imágenes («intervalo», visual, correlación visual de las imágenes) es (para el «Cine-ojo») una unidad compleja. Está formada por la suma de diferentes correlaciones, las más importantes de las cuales son:

1) Correlación de los planos (grandes, pequeños, etc.).
2) Correlación de los ángulos de toma.
3) Correlación de los movimientos en el interior de las imágenes.
4) Correlación de las luces, sombras.
5) Correlación de las velocidades de rodaje.

Sobre la base de una u otra asociación de correlaciones, el autor determina: 1) el orden de la alternancia, el orden de sucesión de los trozos filmados; 2) la longitud de cada alternancia (en metros), es decir, el tiempo de proyección, el tiempo de visión, de cada imagen rodada, por separado. Además, paralelamente al movimiento entre las imágenes («intervalo»), se debe tener en cuenta, entre dos imágenes juntas, la relación visual de cada imagen en particular con todas las demás imágenes que participan en la «batalla del montaje» desde su principio.

Encontrar el «itinerario» más racional para el ojo del espectador, de entre todas estas interacciones, interatracciones, interrechazos de las imágenes, reducir toda esta multitud de «intervalos» (movimientos de las imágenes) a la simple ecuación visual, a la fórmula visual que exprese mejor el tema esencial del film, esta es la tarea más difícil y capital que se plantea al autor-montador.

Esta «teoría de los intervalos» había sido presentada por los Kinoks en la variante del manifiesto «Nosotros», redactada en 1919.

La realización de *El undécimo año* y, sobre todo, de *El hombre de la cámara* constituye la más elocuente ilustración de la tesis de los «intervalos» defendida por el «Cine-ojo».

4

EL «RADIO-OJO»

En sus primeras declaraciones a propósito del cine sonoro, el cine del futuro que no estaba todavía inventado, los «Kinoks» (ahora, los «Rarioks») habían definido su itinerario de esta forma: desde el «Cine-ojo» hasta el «Radio-ojo», es decir, hasta el *«Cine-ojo» audible y radiodifundido.*

Mi artículo, publicado hace varios años, en *Pravda*, titulado *«Kinopravda y radiopravda»* afirmaba que el «Radio-ojo» aboliría la distancia entre las personas, permitiría a los trabajadores del mundo entero, no solamente verse, sino también *escucharse* mutuamente.

La declaración de los Kinoks provocó en su época una viva discusión en la prensa. Pero después, se dejó de concederle importancia, dado que se estimaba que afectaba a un futuro lejano.

Los «Kinoks» no se limitaban a luchar por el cine no interpretado, se preparaban, al mismo tiempo, para acoger a pie firme el paso previsto al terreno del «Radio-ojo», el cine sonoro no interpretado.

En *La sexta parte del mundo*, las palabras están ya reemplazadas por una palabra radio-tema, construido en contrapunto. *El undécimo año* ha sido construido como film visible y audible, es decir, montado para ser visto y, al mismo tiempo, oído.

El hombre de la cámara está construido de la misma forma, es decir, en el sentido: del «Cine-ojo» al «Radio-ojo».

Las realizaciones prácticas y teóricas de los «Kinoks» (contra el cine interpretado cogido de improviso) han definido nuestras posibilidades técnicas y esperan desde hace tiempo la base técnica *retardataria* (en relación con el «Cine-ojo») del cine y la televisión sonoras.

Los últimos inventos técnicos realizados en este terreno colocan en manos de los partidarios y trabajadores del cine-registro documental sonoro un arma de gran potencia en su lucha por un Octubre no interpretado.

1929

RESUMEN DE LA HISTORIA DE LOS «KINOKS»

... De entre los primeros trabajos del *cine-ojo* interesa mencionar las caricaturas políticas y los films de animación. Su rodaje se ha visto ligado con la puesta en movimiento de los rótulos, dibujos, esquemas, croquis, etc. Lo que nos interesaba era la *geometría dinámica* de la imagen. En aquellos momentos todo ello se encontraba en estado embrionario.

El primer estudio experimental decisivo se titulaba *La batalla de Tsaritsin*. Fue realizado con un montaje muy rápido, sin rótulos. Fue, por decirlo así, el antepasado de los films *Cine-ojo* y del *El hombre de la cámara*. La construcción del montaje de todo este primer estudio se apoyaba en el cine-lenguaje: no había palabras-rótulos. El montaje era ya un montaje de imágenes. La medida no estaba adecuada al sistema métrico, sino a un sistema decimal de 5, 10, 15, 20 imágenes... más o menos. He aquí lo que pasó un día. Yo había pedido que unieran los trozos del estudio *La Batalla de Tsaritsin*. Mientras quedaron fragmentos de película de 3 ó 4 metros, la montadora fue uniéndolos. Cuando sólo quedaron pequeños trozos de algunos fotogramas, sin pensarlo más, los tiró todos al cesto, creyendo que se trataba de momentos accidentales, de desechos. Hubo que comenzar de nuevo todo. Ello me ocupó durante ocho días. Todo fue reconstruido de nuevo. La segunda vez, vigilé personalmente el montaje. Para aquella época, era un estudio excesivamente rápido. El film de Griffith *Intolerancia* nos llegaría poco después. Resultó fácil discutir entonces. Sin embargo, la presentación del film *La Batalla de Tsaritsin* tuvo un resultado negativo en lo que se refiere a las posibilidades de trabajo posterior. El film gustó mucho a varios creadores. Pero el Consejo artístico y la Dirección emitieron una opinión negativa. No podía contar con experiencias como ésta.

Tras muchos esfuerzos, conseguí finalmente la posibilidad de rodar el *Cine-ojo* (o *La vida de improvisto*). Al principio, habíamos pensado rodar las seis series simultáneamente. Contábamos con acumular el material para el film durante un largo período y sobre varios temas a la vez. No nos planteamos siquiera la posibilidad de poner en escena las situaciones necesarias. Basándonos en nuestra orientación fundamental, queríamos filmar todas las escenas improvisadamente. El material era, de alguna forma, acumulado en pilas verticales que nos proponíamos reunir más tarde en distintos films. Pero se produjo lo imprevisible... Cuando ya habíamos filmado una parte del material, cambió la Dirección. Nos vimos obligados a detener el trabajo. Con el material que habíamos filmado tuvimos que realizar las diferentes series y reunirlas, no vertical, sino horizontalmente. En aquella época, ya había adquirido suficiente habilidad en la organización del material como para salir victorioso de la situación. Esto explica el que algunos críticos hayan afirmado que los temas abarcados eran excesivos y que ninguno de ellos estaba tratado a fondo.

La película *La vida de improvisto* fue considerada como «la primera exploración de la cámara» en la vida real. Para este film, de hecho, recurrimos a todos los procedimientos técnicos prescritos por el manifiesto del film no interpretado y que, después, habíamos perfeccionado. Partiendo de los principios del *cine-ojo*, mostré la vida tal y como es desde el punto de visa del ojo armado que ve mejor que el ojo humano. Estimamos que había que utilizar todas las posibilidades de la cámara para presentar con mayor acuidad la vida que transcurre junto a nosotros, presentarla bajo ángulos desde los cuales jamás la habíamos visto. Hay que reconocer que estaba ya presente el tema de *El hombre de la cámara*, con la diferencia de que la cámara misma no aparece en la pantalla. Los rótulos, las cabeceras de capítulo y los títulos subrayaban incesantemente lo que, desde el punto de vista del *cine-ojo*, era visible de esta o de aquella manera. Se realizaron algunas proyecciones, se emitieron diversas opiniones. Después, el film desapareció de circulación y jamás ha sido distribuido.

Nuestro trabajo siguiente fue *El Kinopravda Leninista*. Se trataba de actualidades centradas en un solo personaje. Este personaje era Lenin. Se trataba de un largometraje, más de 1.100 metros, en el que Lenin aparecía constantemente, a lo largo de todas las bobinas; los mismos rótulos eran ya documentos, es decir, textos de Lenin. Fue la primera experiencia de actualidades consagradas a un solo y mismo personaje.

Durante año y medio se nos rehusó toda posibilidad de trabajo. La única forma de encontrar trabajo era obtener un encargo y que el mismo cliente pusiera como condición que el film fuera realizado por el grupo *cine-ojo*. Conseguimos realizar esto con el Soviet de Moscú y el Gostorg [14]. De esta forma vieron la luz del día *Adelante, soviet* y *La sexta parte del mundo*. Para el primero, en el primitivo plan, nuestra misión era filmar los servicios del Soviet de Moscú. Sabía perfectamente que el Soviet de Moscú quedaría contento, pero no podía, sin embargo, dejar pasar esta ocasión y amplié mi programa y traté el tema: Adelante, soviet, el país de los Soviets hacia el socialismo.

De la misma forma actué en relación con el Gostorg. Mi tarea consistía en hacer correr la cámara de uno a otro extremo de la red de servicios del Gostorg. Transformé todo esto en *Sexta parte del mundo*, opuesta al cerco capitalista. En esta ocasión, conseguimos abarcar el inmenso espacio de nuestro país, de la Nueva Zembla al Turquestán.

El centro de gravedad de estos films consistía en reunir los distintos aspectos de la vida, en coger, gracias al *cine-ojo*, los más vastos espacios posibles. De esta forma, en particular, el tema de la exportación-importación fue ampliado y transformado en tema de la liberación del capital extranjero.

Quedé sin trabajo de nuevo, unos pocos meses, no sabía qué hacer y decidí, finalmente, partir para Ucrania. Cuando propuse realizar *El hombre de la cámara*, me respondieron que antes tenía que hacer un film para el aniversario de la Revolución y que, después, se me daría la oportunidad de realizar el otro. De esta forma hice *El undécimo año*. Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, creo que este film resulta superior a todos los films *cine-ojo* anteriores. Los rótulos carecían de importancia en su concepción. Al principio, no pusimos ninguno; más tarde, los añadimos; pero esto no tuvo ninguna influencia sobre el partido cinematográfico adoptado.

... Durante los primeros años, nos encontramos en condiciones de trabajo sumamente difíciles. Filmábamos sobre mala película, que había sido expuesta al sol, casi sin equipo ni laboratorio; utilizábamos viejos botes de conserva de leche condensada. Kaufman adoraba esta leche y hacía doble uso de los botes. Primero, se bebía la leche; luego, con las cajas vacías, fabricábamos lo que podíamos, una ampliadora o un diafragma americano. Me acuerdo perfectamente de que estos botes servían para todo. Cuando rodamos en la actualidad, recordamos, riéndonos, cómo realizamos nuestras primeras caricaturas. Por ejemplo, para rodar el film *Hoy*, habíamos extendido en el suelo un cartón, sobre el que gateaba Beliakov, para dibujar; por encima de él, Kaufman estaba colgado del techo, porque era imposible filmar más de cerca. De esta forma, ininterrumpidamente, durante tres días y tres noches, filmamos nuestro primer dibujo animado, satírico. Escribíamos el guión a medida que dibujábamos y rodábamos.

---

[14] *Gostorg:* Oficina de importación-exportación del Estado.

Durante la guerra civil, llegamos a encontrarnos en el interior de trenes en llamas, en zonas infestadas de bandidos, y filmábamos en el tren en llamas. Llegamos a mezclarnos con el cordón de soldados, con la granada en la mano, y, a fin de cuentas, un día llegamos a ametrallar a nuestra caballería, que venía en nuestra ayuda. Las aventuras de esta clase fueron numerosas. Un día nos ocurrió una curiosa historia: un tren blindado fue asaltado y saqueado dos horas después de haberlo abandonado nosotros.

Si cuento estas anécdotas, es para dar una idea de las condiciones en que trabajábamos.

Si para filmar la guerra civil nuestras fuerzas hubieran sido movilizadas a fondo, quizá no tendríamos hoy films tan ignaros y tan parecidos unos a otros como tenemos hoy. Desgraciadamente, entonces vivíamos en un puro delirio y jamás se organizó realmente el trabajo. Cada jefe militar creía indispensable tener un operador a su lado para filmarle tomando la palabra o pronunciando un discurso en cualquier lugar.

... Hace varios años que nos planteamos el problema de la «radio-oído» y del «radio-ojo» y nos anticipamos ampliamente a la aparición del cine sonoro.

Es este un problema muy vasto y muy particular sobre el que todavía tiene que escribirse y hablarse mucho y que, por el momento, sólo deseo evocar.

En el film mudo *El undécimo año*, nos vimos ya ante el problema de un montaje ligado a sonidos. Recordad el ruido de las máquinas y el silencio absoluto que aparece. Al principio, se oye el martilleo de hachas y martillos, el penetrante aullido de las sierras, y, de pronto, todo se detiene; y, en un silencio de muerte, el corazón de la máquina empieza a latir. Los rótulos deslizados en estos fragmentos sólo son textos explicativos, para evitar que el público lo entienda al revés. Recordaréis igualmente cómo mostramos la roca de 2.000 años de antigüedad y el esqueleto del Escita. El agua no muestra el menor temblor, todo está desierto a su alrededor, hasta que el «sonido» empieza a aumentar: los martillos comienzan a golpear cada vez más fuerte, se oyen después los golpes de un gran martillo y, finalmente, en el momento en que el hombre se levanta y golpea contra la roca, damos un poderoso «eco acústico». Cuando lleguemos al «radio-ojo», todos estos ruidos impresionantes sonarán en la pantalla.

Digamos ahora unas palabras sobre la utilidad del montaje. Lo útil debe coincidir con lo bello. Tomad, por ejemplo, el automóvil que tiene que hacer cien kilómetros por hora y que, para este efecto, adopta la forma de un cigarro. Es la utilidad misma y la belleza misma. Estimamos que no hay que pensar solamente en la belleza de una imagen concreta. Hay que basarnos ante todo en consideraciones de utilidad. Ello significa que el ángulo a escoger es aquel desde el que mejor vemos. Muy a menudo este ángulo *útil* será un ángulo nuevo en nuestra visión, un ángulo desde el cual no estamos todavía habituados a ver determinadas cosas. Pero desde el momento en que este ángulo se convierte en cliché repetitivo, deja de ser útil, es decir, de sorprender.

Nuestro montaje pasa por toda una serie de estudios. Empieza por una observación centrada en un tema determinado. Este tema reúne una determinada cantidad de hechos en un determinado lugar. Y este primer montaje se hace sin tener más que un proyecto, un tema. Durante el reconocimiento, se verifican las ideas y se escoge del total lo que se ha visto y presenta el mayor valor e interés. El segundo estadio del montaje tiene lugar cuando se llega a la localización con la cámara. No se aborda en este momento el medio circundante desde el punto de vista del ojo humano, sino desde el punto de vista del *cine-ojo* y se hace una primera corrección en relación a lo que se vió la primera vez. Se hace una segunda corrección para tener en cuenta los posibles cambios que se hayan producido en el lugar escogido. Una vez filmado el material, hay que hacer una tercera corrección, escogiendo las imágenes más útiles, que correspondan con mayor exactitud al tema. Después de todo esto, se pasa al cuarto estadio, a la organización del material seleccionado. Los trozos filmados están dispuestos según su encadenamiento lógico. Hay que conseguir que el encadenamiento lógico coincida con el encadenamiento visual. Todo lo demás hay que dejarlo de lado.

¿Existe realmente una auténticia fórmula de montaje?

Se ha realizado numerosas tentativas en esta dirección. Hay que decir que se han conseguido ciertos éxitos en la materia. Existen cuadros de montaje que contienen cálculos parecidos a un sistema de notación musical, un estudio de ritmos y de «intervalos», etc. En estos momentos yo mismo estoy escribiendo un libro que dará toda una serie de ejemplos y que deducirá las conclusiones de estas fórmulas. Pero resulta peligroso en extremo publicar todo esto, dado que si se utilizan los mismos métodos indiscriminadamente puede llegarse a absurdidades.

No resulta difícil ofrecer una fórmula. Lo difícil es designar dónde y en qué debe ser aplicada.

Los métodos de rodaje documental.

El mejor método es rodar improvisadamente, a escondidas. Además, existen los procedimientos de las actualidades habituales, los procedimientos de trabajo sobre película ultrasensible, etc. Cuando se filma una reunión o una manifestación cualquiera, se trata de una simple filmación, de la habitual no-intervención en los acontecimientos que se desarrollan. Pero además hay que hablar del rodaje en el que se tiene que atraer la atención de aquellos que son filmados. Se accede a ello por medios naturales; por ejemplo, en una fábrica, en la que el obrero se encuentra absorbido por su trabajo, o por medios artificiales. Si el hombre presta una notable atención a la cámara, muchas veces hay que recurrir a un segundo aparato.

Un día me encontraba en un estudio, y en el momento en que el realizador dijo: «la secuencia está acabada», yo rodé. La actriz estaba predispuesta para actuar y, ocupada enteramente en su interpretación, se encontraba totalmente absorta; justamente en el minuto en que todavía no había normalizado ella su mente, cuando no nos prestaba la menor atención, yo la filmé. Este momento resultó infinitamente superior a todo lo que el realizador había filmado antes, y éste me pidio que le diera mi material. Esto es lo que se denomina la atención desviada...

Como conclusión, me detendré brevemente en el problema de nuestra toma de posición contra el cine interpretado.

No sé exactamente quién está contra quién. Es difícil alzarse contra el cine interpretado. Representa un 98 por 100 de toda la producción mundial. Nosotros consideramos simplemente que lo esencial, en el cine, es fijar los documentos y los hechos, fijar la vida y los procesos históricos. El cine interpretado se limita a tomar el relevo del teatro, es el teatro restaurado. Existe igualmente una corriente conciliadora que está en favor de la fusión, de la mezcla de los dos géneros.

Nosotros nos enfrentamos con todo esto.

(Estenograma abreviado de una intervención de D. Vertov fechada el 21 de febrero de 1929. Inédito.)

CARTA DE BERLÍN

He venido por primera vez a Alemania tras once años de trabajo sobre el film documental. Inmediatamente he chocado con un hecho curioso.

Una parte de la prensa berlinesa, aun señalando los logros cinematográficos del *cine-ojo*, subraya al mismo tiempo que, de hecho, el *cine-ojo* es, de alguna forma, la prolongación, en más «fanático» de los principios y las obras realizadas por Ruttmann *(La sinfonía de una gran ciudad)*.

Esta semihipótesis, está semiafirmación, resulta totalmente absurda... Para poder arrancar a la Rusia soviética la supremacía en el terreno del *cine-ojo* y del cine documental en general habría que obligar a la rueda de la historia a dar media vuelta hacia atrás, barrer de la superficie de la tierra más de cien films *cine-ojo*, destruir millares de críticas y de artículos consagrados al *cine-ojo*, retirar de la circulación toda una serie de libros rusos y franceses.

Resulta dudoso que alguien quiera lanzarse en tan temeraria dirección.

Esto nos hace parecer tanto más extrañas ciertas tentativas de ahogar y desfigurar la historia del *cine-ojo* que vemos filtrarse en la prensa. No puede explicarse más que por una información inexacta o mentirosa (o por la ausencia de cualquier información sobre la cuestión) el hecho de que una parte de la prensa berlinesa no esté al corriente del desarrollo cronológico del *cine-ojo*, no esté al corriente de la ofensiva que lleva a cabo desde hace diez años contra la ciudadela del cine interpretado.

Conviene subrayar especialmente que la mayoría de films *cine-ojo* han sido construidos como una sinfonía del trabajo, o bien como una sinfonía del país soviético en su totalidad, o bien como una sinfonía de una ciudad determinada. Hay que añadir que, a menudo, en estos films la acción se desarrolla desde la madrugada hasta la noche.

De esta forma, en la primera serie del film *cine-ojo* (premiado en la Exposición Internacional de París) se ve cómo una ciudad se despierta y empieza a vivir. De esta forma, en el film *Adelante, soviet* se ve cómo transcurre, poco a poco, un día, hasta la noche y acabando a medianoche.

Para la gente del *cine-ojo* no cabe ninguna duda de que sus trabajos teóricos y prácticos, poco ampliamente presentados, pero perfectamente conocidos por parte de la mayoría de especialistas rusos y extranjeros, impulsan inevitablemente a estos últimos a probar aisladamente esta dirección aún controvertida. Por esta razón conviene considerar la experiencia reciente de Ruttmann como el resultado de la presión ejercida sobre los cineastas del film abstracto por los trabajadores o posiciones del *cine-ojo*, y en modo alguno lo inverso, que, cronológicamente y en los hechos, es inexacto.

No es en razón de móviles egoístas o «patrióticos» por lo que solicito la publicación de la presente carta, sino con la única finalidad de restablecer la verdad histórica.

(Fechada el 8 de julio de 1929. Versión abreviada. Inédito.)

EXAMINEMOS EL PRIMER FILM SONORO: «LA SINFONÍA DEL DONBASS»

(El autor habla de su film)

Estas son algunas anotaciones sobre la importancia particular de *La sinfonía del Donbass (Entusiasmo)*, documental sonoro y visual, y sobre los obstáculos muy especiales con que hemos chocado durante su producción.

Hay que alinear en el primer grupo de estos obstáculos muy especiales estas afirmaciones categóricas de los especialistas de sonido y de los productores (de aquí o extranjeros):

No se puede ni se debe grabar el sonido en la banda más que en condiciones especiales de un taller insonorizado y aislado;

no se pueden ni se deben grabar en la banda más que sonidos reproducidos artificialmente:

es imposible realizar documentales sonoros (especialmente rodajes en exteriores).

Estas afirmaciones de los productores y de los especialistas de sonido han sido refutadas, *no por medio de palabras, sino de hechos,* en marzo del año pasado.

Hemos superado este grupo de obstáculos por una serie de experiencias.

El film *Entusiasmo* reviste una primordial importancia para resolver definitivamente el problema en litigio de las posibilidades e imposibilidades de la toma de sonido documental realizada en exteriores.

Hay que alinear en el segundo grupo de obstáculos (llamémosle «grupo de las inmovilidades»):

la total inmovilidad (como si hubiera sido pegada a la pared del estudio) del aparato de grabación del sonido;

la inmovilidad de la cámara muda, atacada «por una cadena excesivamente corta» a la instalación de grabación del sonido;

la inmovilidad del micrófono durante el rodaje, que no tiene derecho a moverse, ni siquiera entre las cuatro paredes de un estudio.

No solamente hemos superado estos obstáculos, no solamente hemos sacudido este «grupo de las inmovilidades», no solamente hemos bajado a la calle con la cámara y la hemos obligado, igual que al micrófono, a «caminar» y a «correr», sino también, practicando una serie de experiencias de rodaje sonoro y de rodaje visual y sonoro a distancia, hemos abordado de cerca el problema de una estación de radio-registro visual y sonoro.

El tercer grupo de obstáculos ha surgido tras nuestra firme decisión de abandonar las «orillas» de la estación de grabación sonora y de partir para el Donbass. La fabricación urgente de una instalación de toma de sonido móvil ha sido puesta en el orden del día. Los camaradas Timartsev, Tchibisov, Jaritonov y Moltchanov, colaboradores del laboratorio del profesor Chorin, han trabajado día y noche para montar la instalación. Durante el mes de abril hemos procedido a los primeros ensayos de rodaje. Después hemos filmado el Primero de Mayo, el puerto de Leningrado, y más tarde, después de que el aparato haya sufrido algunos arreglos, hemos partido hacia Jarkov para filmar el undécimo Congreso del Partido de Ucrania. Tras filmar el Congreso, el aparato ha sido arreglado de nuevo y hemos partido hacia el Donbass.

Al remontar este tercer grupo de dificultades (experiencia con una instalación móvil), nos hemos abierto con toda amplitud las puertas que habíamos roto en marzo en el terreno de las actualidades y del film documental sonoro. Al jugar el papel de *rompe-hielos,* a la cabeza de los films sonoros de actualidades, el film *Entusiasmo* ha adquirido una importancia especial.

El viaje al Donbass ha hecho surgir un cuarto grupo de obstáculos. Hemos partido al asalto de los sonidos del Donbass, disponiendo de un plazo limitado de un mes. Sin el menor medio de transporte. Nos desplazábamos arrastrando con nosotros más de una tonelada de equipaje, a cuatro patas y con las orejas tapadas. Totalmente privados de laboratorio y de instalación de reproducción. Sin posibilidad de oír lo que habíamos grabado y de controlar nuestro propio trabajo y el de los aparatos. En condiciones que obligaban a que la excepcional tensión nerviosa de los miembros del grupo se viera acompañada por un trabajo no únicamente cerebral, sino también muscular, al vernos en la necesidad de transportar el material de uno a otro lugar de rodaje.

Hemos pasado este mes de decisivo rodaje sonoro en un ambiente de estruendo y rugidos, en medio del hierro y del fuego, en talleres trepidantes y ruidosos. Bajando a las minas, al fondo de la tierra, filmando desde el techo de trenes lanzados a toda velocidad, hemos puesto definitivamente fin a la inmovilidad del aparato de toma del sonido y, *por primera vez en el mundo,* hemos fijado de forma documental los principales ruidos de una región industrial (ruidos de minas, de fábricas, de trenes, etc...). Ahí resido el cuarto aspecto del especial valor de *Entusiasmo,* film documental, visual y sonoro.

Antes de pasar al montaje, había que establecer el balance del trabajo de rodaje. Para hacerlo nos hemos enfrentado a un nuevo grupo de complicaciones. Para revelar y sacar el material fotografiado, el laboratorio de Kiev tenía que efectuar el trabajo preparatorio. Había que organizarlo todo de manera que los errores de reproducción no fueran imputables al laboratorio, que los errores del laboratorio no fueran imputados al rodaje, que los errores de rodaje no fueran imputados a la reproducción. Y viceversa.

Cuando finalmente remontamos este grupo de complicaciones y establecido el balance, descubrimos que una parte del material grabado en el Donbass (episodio del trabajo social y del servicio cultural de los obreros, entrega de recompensas a los trabajadores de choque, etc.) no podía ser usado por razones técnicas (excesiva vibración). Estos desperfectos nos obligaron a modificar, en cierta medida, el plan de montaje. Lo modificamos en marcha y nos pusimos a organizar los documentos visuales y sonoros registrados.

No teníamos a nuestra disposición ni mesa de montaje sonora ni el menor dispositivo que permitiera organizar el cine-material sonoro y visual. Hemos trabajado prudentemente, obstinadamente, lentamente. Fueron cincuenta días y cincuenta noches de tensión máxima. Y, sin embargo, no seguimos la línea de la menor resistencia, no nos aprovechamos del hecho favorable de que dispusimos en el Donbass de una instalación móvil y, en consecuencia, la mayor parte de sonidos estabar grabados en la misma banda que la imagen. No nos contentamos con hacer coincidir simplemente la imagen con el sonido, y hemos seguido la línea que, en nuestra situación, era la de máxima resistencia: la de *interacción compleja del sonido y de la imagen.*

En ello reside el quinto aspecto excepcional del film *Entusiasmo.*

Finalmente señalo la observación más importante.

Cuando en el film *Entusiasmo* aparecen los sonidos industriales de la Gran Sala de Calderas de la Unión Soviética, invaden la calle y acompañan con su música mecánica las gigantescas manifestaciones organizadas con ocasión de las fiestas;

cuando, por otra parte, los sonidos de las marchas militares, de las manifestaciones, las banderas, las estrellas rojas, los vivas, las consignas de combate, los discursos de lo oradores, etc., se funden con el sonido de las máquinas, el sonido de los talleres en emulación;

cuando el trabajo para suprimir la brecha en el Donbass se desarrolla ante nosotros como un «sábado comunista»[16] ininterrumpido, como unas «jornadas de la industrialización», como una cruzada bajo el signo de la estrella roja, bajo el signo de la bandera roja;

no debemos contemplar todo esto como un defecto, *sino como una experiencia seria y con futuro.*

Acabaré con algunas informaciones de orden cronológico.

El rodaje del film *Entusiasmo* terminó hace ya más de seis meses. Acabado por la fábrica en 1930, para la fiestas de octubre, espera su publicación (su estreno en la pantalla). Espera un análisis serio de sus cualidades y defectos. Espera que de él se dé una apreciación rigurosa, pero no absoluta, no una apreciación de orden general (fuera del tiempo y el espacio), sino en relación con la etapa concreta del desarrollo del cine sonoro.

---

[16] Sábado comunista: jornada de trabajo voluntaria.

(Publicado en *Sovietskoué Isskustvo (El Arte Soviético)* el 17 de febrero de 1931. Ligeramente abreviado.)

«TRES CANTOS SOBRE LENIN» Y EL CINE-OJO

Me siento muy emocionado por la acogida que habéis reservado al film, mucho más que por los resultados de cualquier otra proyección. El alejamiento que existía entre los trabajadores del cine no interpretado y del cine interpretado nos ha impedido siempre comprendernos.

Desde un principio había que darle un nombre a nuestra actividad y la denominamos *cine-ojo.* Sin embargo, las discusiones que se realizaban sobre este tema, aunque se escribiera en favor o en contra de este movimiento, no expresaban lo esencial de nuestro punto de vista. Se producía una especia de «desincronización» entre nuestras ideas y aquello que escribían nuestros adversarios o nuestros defensores. Distinguían incesantemente entre *cine-ojo* y *Kinopravda* y contra el *cine-ojo.*

Esto se prolongó mucho tiempo, porque los críticos no comprendían que no existe «cine-ojo» por el «cine-ojo», vida de improvisto por la vida de improvisto, rodaje camuflado por el rodaje camuflado. No se trata de un programa, sino de un medio. El *Kinopravda,* que la crítica apreció, fue realizado con los medios del *cine-ojo.*

¿Dónde radica la explicación? Recuerdo mi primer papel en el cine. Un curioso papel. No se trataba de filmar, sino de saltar desde la altura de un piso y medio, desde el balcón de la gruta, en el pasaje *Mali Gnesdnikovski.*

La misión del operador era fijar mi salto de forma que se viera visiblemente mi lanzamiento, la expresión de mi rostro, todos mis pensamientos, etc. Me acerqué al borde de la gruta, salté, hice el salto del «ángel» y llegué al suelo. Lo que se vio en la película fue:

---

[16] Lebedev: historiador del cine, adversario de Vertov.

Un hombre se acerca al borde de la gruta, con el miedo y la indecisión leyéndose en su rostro; piensa que no saltará. Cambia después de opinión: resulta molesto, me están mirando. Se acerca de nuevo al borde, de nuevo con aire indeciso. Se ve luego que su resolución se afirma, que se habla a sí mismo: es preciso, y se lanza desde el borde de la gruta. Vuela en el aire, vuela torpemente, piensa que debe colocarse en posición de caer sobre sus pies. Se endereza, se acerca al suelo, su rostro refleja nuevamente la indecisión y el miedo. Finalmente, sus pies tocan tierra. Su primer pensamiento es que ha caído, el segundo, que debe agarrarse. Le viene luego la idea que realmente ha saltado bien, pero que no hay que aparentarlo y, como un artista de circo que ha ejecutado un difícil movimiento en el trapecio, adopta el aire de haberlo hecho todo con una increíble facilidad. Más tarde el personaje desaparece lentamente, siempre con la misma expresión.

Desde el punto de vista del ojo ordinario no veis la verdad. Desde el punto de vista del ojo cinematográfico (con ayuda de medios cinematográficos especiales y, en esta ocasión, del rodaje acelerado) veis la verdad. Si se trata de leer a distancia los pensamientos de un hombre (y muchas veces lo que importa no es escuchar las palabras, sino leer los pensamientos de un individuo), esta posibilidad nos es dada precisamente aquí. Los medios del *cine-ojo* la han proporcionado.

Los procedimientos del *cine-ojo* nos ofrecen la posibilidad de quitarle al hombre su máscara, de obtener un momento de cine-verdad. La vía que me he asignado en el cine tiene como único fin revelar esta *verdad* por todos los medios de que dispongo.

¿Podemos, hablando simbólicamente, descubrir un «salto» de esta clase en los *Tres cantos sobre Lenin?* Sí. Existe, aunque no sea más que en la persona de la obrera de choque. ¿Por qué impresiona ella en el film? ¿Porque actúa bien? En modo alguno. Porque obtuve de ella lo que había obtenido de mí mismo en el salto: el sincronismo de las palabras y de los pensamientos.

Si un obrero de choque pronuncia ante un congreso palabras aprendidas de memoria o piensa en algo distinto, no sentiréis el sincronismo entre sus palabras y sus pensamientos.

Podemos mostrar igualmente un ejemplo en el cine mudo. Recordaréis el film *cine-ojo La vida de improvisto.* En él se ve morir a un hombre, el guardián. ¿Qué hace su mujer? Al enterarse de que su marido agoniza, debería, al parecer, arrancarse los cabellos, llorar, desmayarse, etc. Y, sin embargo, se queda inmóvil. Y en el momento en que el doctor hace un gesto de desesperación muy significativo, ella alza la mano para arrancarse los cabellos.

¿Qué representó para nosotros el rodaje de *La vida de improvisto?* Fue realizado como una campaña para descubrir los procedimientos con cuya ayuda podíamos revelar el cine-verdad, poner al descubierto las auténticas emociones, los sentimientos de esta mujer, del vagabundo, del prestidigitador, de los niños, etc.

Pero mis planes querían ir mucho más lejos. Lo que me interesaba era poner al descubierto un juego todavía más sutil. A menudo, las personas actúan en la vida y a veces de forma excelente. Esta máscara quería arrancar.

Temible tarea. Para resolverla había que introducir la cámara en el dormitorio de las personas, en sus emociones íntimas. Había que hacerlo de forma que la cámara penetrara allí donde el hombre se libera completamente.

En mis trabajos anteriores puse muchas veces en evidencia mis procedimientos de rodaje. Como hacía Meyerhold, dejaba al descubierto el edificio de los procedimientos. Y me equivocaba.

Pero, sea lo que sea, actué como la primera vez, como el día en que salté desde el techo.

Mi último film es este mismo *Kinopravda,* este gran *Kinopravda* de la vida, que, aparentemente, he conseguido más que cualquier otro.

Me han reprochado muchas veces, por ejemplo, cuando mostré el Donbass, haberlo hecho de forma absolutamente concreta, con detalles reales, en toda su amplitud. Pero si exploto, por ejemplo, el tema de la industrialización en general, puedo tomar máquinas o máquinas-útiles en diversas fábricas y reunirlas como para percibirlas en el hueco de mi mano.

Desde el punto de vista del ojo humano, no tengo, efectivamente, razón para mostrarme junto a aquellos que, por ejemplo, se encuentran en la sala. Sin embargo, en el espacio *cine-ojo* puedo efectuar un montaje de mí mismo, no solamente sentado aquí, a vuestro lado, sino, mucho mejor, en los distintos puntos de la tierra. Sería ridículo colocar ante el *cine-ojo* obstáculos como las paredes o las distancias.

Previendo la televisión, hay que comprender que, en el montaje, esta «visión a distancia» es admisible.

La idea de que únicamente es auténtico aquello que el ojo humano ve es refutada por las investigaciones microscópicas y por los datos que nos proporciona el ojo armado.

Es refutada igualmente por el *carácter* mismo del *pensamiento* del hombre.

Puesto que se ha dicho que millones de granos de arena forman una duna, que millones de débiles forman una fuerza considerable, quisiera recordar igualmente que las palabras que hemos adoptado como consignas se han convertido a su vez en una fuerza considerable.

Después de todo lo que se ha dicho, espero que resulte claro que los elementos más apreciados por los camaradas en el film *Tres cantos sobre Lenin,* que han sido totalmente nuevos para mí, constituyen en realidad un desarrollo de todo nuestro trabajo anterior.

(Publicado en la revista *Sovietskoié Kino* núms. 11 y 12, 1934. Abreviado.)

Durante quince años he aprendido la cine-escritura. He aprendido el arte de escribir, no con una pluma, sino con una cámara. La ausencia de un alfabeto cinematográfico resultaba molesta. He intentado crear este alfabeto. Me he especializado en la «cine-escritura de los hechos». Me he esforzado para convertirme en cine-escritor de actualidades. He aprendido este oficio ante una mesa de montaje. Y en un tren blindado, ante Lugansk. Y ante las desenterradas reliquias de Serge Radonejski [17]. Y en el tren del camarada Kalinin. Y en el proceso del coronel cosaco Mironov. Y en el ejército de partisanos del camarada Kojevnikov. Lo he aprendido mientras realizaba *Kinonedelia*. Montando *La batalla de Tsaritsin*. Reconstruyendo *El aniversario de la revolución*. Rompiéndome la cabeza sobre el film-balance en 13 bobinas titulado *Historia de la guerra civil*.

Y no me he equivocado al adoptar semejante conducta. Se desprende de esta consigna del camarada Lenin: «La producción de films nuevos penetrados por las ideas del comunismo que reflejan la realidad soviética debe empezar por las actualidades.»

La siguiente etapa de mis estudios fue marcada por los veintitrés *Kinopravda*. Aprendí a realizar cine-reportajes. Cine-folletones. Cine-poemas. Cine-editoriales. Intenté componer cine-poemas. Después vino esta audaz *La vida al improvisto* o la primera serie del *cine-ojo*. Franqueé más tarde otro peldaño en mis estudios. El *Kinopravda Leninista*. El poema *Adelante, soviet*. El radio-cine-film *La sexta parte del mundo*. La marcha de octubre *El undécimo año*. El film sin palabras *El hombre de la cámara*. La sinfonía sonora *Entusiasmo*. Estos films constituyeron de alguna forma «films que producen films», en relación con la última experiencia, de múltiples aspectos, que han sido los *Tres cantos sobre Lenin*.

He aquí el informe sobre mi última experiencia: se trata de cine-documentos sobre la muerte de Lenin. Sobre los últimos 40 kilómetros. Sobre el último viaje de Lenin, desde Gorki a Moscú, el 23 de enero de 1924.

Si, por una parte, tenemos el cortejo fúnebre, el adiós de las masas a su guía, por otra tenemos a Lenin en movimiento sobre la película. Cine-documentos sobre Lenin vivo, nuestra cine-herencia sobre Lenin. En tercer lugar tenemos los *Tres cantos sobre Lenin*, que son un cine-documento sobre la guerra civil.

El cuarto grupo de documentos está formado por el Dnieprostroi, el Magnitostroi, el Bielomorstroi y otros documentos sobre la edificación socialista.

El quinto grupo representa seres vivos, héroes, constructores, una hormigonera del Dnieprostroi, una koljosiana, un obrero petrolífero de choque, estudiantes turco-tártaros, koljosianas, alumnos de la escuela militar de Fergana, etc., y, para terminar, los héroes del Tcheliuskin y los proletarios de los distintos países que luchan por la Revolución bajo la bandera de Lenin.

Y, finalmente, una de las más importantes particularidades del film, los documentos sobre Lenin creados por la imaginación popular: las canciones sobre Lenin.

Todo el film sobre Lenin se desarrrolla ante el espectador-oyente a la luz de las imágenes de las canciones populares turco-tártaras, turkmenas o uzbequistanas.

Centenares, quizá millares, de hojas blancas fueron ennegrecidas por mi mano durante el rodaje y el montaje del film. Y todo esto únicamente para destruir todo lo que se ha escrito cuando aparece una solución tan clara y sencilla como la sonrisa de la hormigonera Belik. Tuve que escribir versos, relatos, informes impersonales, esbozos de paisajes, episodios dramáticos y herméticas combinaciones de palabas, trazar esquemas y diagramas y entregarme a todos estos ejercicios para conseguir combinar en forma de imágenes y a cristalizar cualquier grupo de tomas.

---

[17] Sergei Radonejski (San Sergei): patrón de la Rusia ortodoxa.

Tengo la impresión de que no todo el mundo comprende totalmente la diferencia entre el estado amorfo y cristalino del cine-material documental, entre la combinación externa y la combinación orgánica de las imágenes. No todo el mundo se da cuenta de que esto significa escribir un largometraje en cine-imágenes. Todavía se confunden los films traducidos del lenguaje teatral o del lenguaje literario con los films originales, con los cine-trabajos de autor. Por esta razón se subestiman las dificultades que se levantan ante aquellos que han escogido la segunda vía, la vía de la invención.

Paralelamente a los demás temas, se ve pasar en todo el film *Tres cantos sobre Lenin* la imagen: «Lenin es la primavera».

Este tema, como los demás, no pasa en el film por el canal de las palabras, sino por otros caminos, por la línea de interacción del sonido y de la imagen, por la resultante de múltiples canales...

Tres cantos sobre Lenin es una obra de muchas caras. Pero su fuerza especial radica en el hecho de que hinca sus raíces en las imágenes de la creación popular, en las imágenes creadas por las masas populares liberadas de la esclavitud. Lenin, el gigante, el Ilich, el bienamado, el amigo cercano y el gran guía. «Lenin ha vertido en cada uno de nosotros una gota de su sangre», así se dibuja la imagen de Lenin en el turkmeno o el uzbequistano liberado de la esclavitud; así se dibuja para la mujer del Oriente soviético, doblemente, triplemente liberada de la esclavitud.

(Publicado en la *Literaturaia Gazeta* del 18 de enero de 1935. Abreviado.)

SOBRE LA ORGANIZACION DE UN LABORATORIO DE CREACION

El hombre liberado de la esclavitud capitalista. El hombre liberado de la necesidad de ser un «robot», el hombre liberado de la humillación, del hambre, del paro, de la miseria, de la ruina. El hombre ejerciendo su derecho al trabajo, al descanso, a la instrucción. El hombre ejerciendo su derecho a la creación, el hombre en su espléndido desarrollo productivo, el hombre dominando la técnica, la ciencia, la literatura, el arte.

Mostrar en la pantalla el comportamiento de estos hombres. ¿Existe para el artista tarea más noble? Pero para realizarla tenemos que comprender con toda claridad que se trata de una tarea en extremo difícil, cuya ejecución no exige solamente buenas intenciones, sino un trabajo de desciframiento, de organización de métodos de organización. No es posible resolverla únicamente con ayuda del entusiasmo, con las manos vacíais, desde los empujones y la hipertensión.

Para resolver esta tarea y permitir a nuestro grupo de creación pasar de la producción de los panoramas poéticos a los films sobre el comportamiento del hombre fuera del taller, en el medio natural, debemos abandonar nuestra torre de marfil y retornar a tierra para llevar a cabo en ella el trabajo previo que permitirá organizar adecuadamente la empresa, distribuir adecuadamente las fuerzas, organizar adecuadamente el lugar de trabajo, utilizar adecuadamente los aparatos y las máquinas.

La proposición de organizar un laboratorio de creación ha sido suscitada ante todo por la necesidad de poner fin al dispendio de fuerza y de tiempo, por la necesidad de establecer un orden racional en todos los procesos de nuestra actividad no standarizada, organizar adecuadamente nuestra base técnica, encontrar un ritmo de trabajo, eliminar todos los obstáculos que se oponen a la realización de la tarea fijada.

El laboratorio tiene como finalidad permitirnos organizar adecuadamente nuestro trabajo. Para alcanzar este fin es indispensable dar prueba de perseverancia y de firmeza de carácter y romper todos los obstáculos, sean cuales sean.

El primer obstáculo importante con que nos hemos enfrentado ha sido la imposibilidad de grabar el sonido y realizar las tomas sincronizadas, independientemente del lugar en que pudiera encontrarse el sujeto observado. Los aparatos de que disponía el *Mejrabpomfilm* [18] exigía que se llevara hasta el lugar de rodaje la corriente trifásica de la red. Resultaba técnicamente imposible filmar a la gente en un pueblo, en los campos, en su medio natural, y seguir su comportamiento. No hemos considerado, en un principio, este obstáculo como primordial y, en todas nuestras memorias, nos hemos planteado como punto esencial la creación de un dispositivo móvil que podía proporcionarnos la posibilidad de filmar sincronizadamente en cualquier parte y en todo momento. Sin embargo, y en las condiciones standard de la producción cinematográfica corriente, sólo hemos podido resolver este problema mediante palabras, en forma de promesas y resoluciones. De hecho, no hemos conseguido nada, sólo promesas cuya ejecución era aplazada de hoy a mañana, no tomando la palabra «mañana» en su sentido determinado, sino en el indeterminado. Un mañana que se acercaba a nosotros a la misma velocidad con que se acercan dos líneas paralelas.

Gracias a un laboratorio de creación, nos encargaremos de eliminar en el más breve plazo posible este primer obstáculo, difícil, pero superable.

El rodaje en nuestro laboratorio tiene que satisfacer las siguientes condiciones técnicas:

1. El rodaje debe ser instantáneo, es decir, efectuarse sin el menor retraso, en el mismo momento en que actúa el sujeto.

2. El rodaje debe ser silencioso para no atraer la atención de la persona filmada y no producir ruidos de fondo en la banda.

3. El rodaje debe ser técnicamente posible en cualquier lugar (isla, campo, aeródromo, desierto, etc.).

4. Las dos cámaras, la muda y la sonora, deben estar unidas mutuamente, de forma que una cámara no moleste a la otra, que se pueda empezar a rodar sin preparativos ni señales diversas, que el conjunto esté permanentemente dispuesto a funcionar y no exija marcas especiales para la sincronización.

5. El sonido debe mantenerse al nivel cuantitativo de las exigencias que se presentarán apenas estén acabados nuestros mejores films.

6. Los aparatos de sincronización deberán tener un reducido volumen, sin molestos acumuladores, y no deberá necesitar la presencia en el lugar de rodaje de corriente proporcionada por la red.

7. Toda posibilidad de avería deberá ser excluida, puesto que las situaciones y los actos de los temas filmados no pueden ser repetidos (en nuestro caso trabajamos con personas que no interpretan).

8. Los gestos del operador y del ingeniero de sonido deberán estar coordinados al máximo, fundidos en uno solo, simultáneos, lo que se consigue mejor con la reunión en un único aparato de la grabación sonora y muda en dos bandas.

9. Paralelamente a la solución de los problemas que afectan al aparato de grabación, al rodaje no sujeto a la red eléctrica, etc., se podrían poner en práctica igualmente, en el laboratorio, otras soluciones técnicas descubiertas por nuestro equipo, aunque no realizadas (tipos de película necesarios, objetivos necesarios, filmación en interiores, filmación nocturna, rodaje oculto, a distancia, etc...).

---

[18] *Mejrabpomfilm:* uno de los estudios soviétivos.

10. Para filmar correctamente el comportamiento del hombre fuera del estudio, en medios naturales, es indispensable concentrar en un solo lugar todos los procedimientos y métodos de rodaje, así como los dispositivos especiales ya descubiertos e inventados en distintos momentos, lo que sólo resulta posible en el cuadro de un laboratorio de creación.

El segundo gran obstáculo sigue siendo hasta ahora la imposibilidad, en condiciones standard, de efectuar nuestro trabajo de montaje de forma adecuada.

Imposibilidad de conservar sobre celuloide, de uno a otro film, los documentos de autor filmados por anticipado; ausencia del derecho de hacer otros nuevos; ausencia de un local permanente para el trabajo de montaje ininterrumpido.

Todo ello nos ha llevado a trabajar en el montaje por intermitencias. A la necesidad de recomenzar una, dos, tres veces aquello que ya ha sido descubierto y realizado antes, a la necesidad de empezar el trabajo desde cero cada vez.

El laboratorio que organizaremos resolverá todos estos problemas, sustituyendo el sistema de montaje por intermitencias por un proceso ininterrumpido de montaje. Pasando de la conservación sin método de los fragmentos de montaje a la cinemateca de autor.

El laboratorio de creación pondrá fin a la destrucción sistemática de nuestro trabajo de montaje preparatorio e igualmente de nuestros trabajos de rodaje.

El tercer obstáculo es de extrema gravedad, al estar constituido hasta el momento por la imposibilidad, en condiciones standard, de formar, entrenar y mantener personas experimentadas que hayan recibido una preparación especial.

Una vez terminado el film, el equipo solía disolverse, generalmente, y había que empezar desde cero cada vez la preparación de los cuadros especializados en el trabajo sobre las bandas de tipo particular que utilizamos. De donde, nuevas pérdidas de tiempo y de fuerzas.

En el cuadro del laboratorio, el operador, el ingeniero de sonido, el realizador, el ayudante, el informador, el organizador y demás colaboradores se perfeccionarán, de film en film, de forma continuada. Se desarrollarán de forma continuada, lo que permitirá acelerar la producción artística, en vez de retrasarla.

Hasta el momento hemos encontrado obstáculos parecidos en nuestro trabajo de información y en todos los aspectos de nuestro trabajo de organización. Todos estos obstáculos formaban una muralla ciega contra la que se golpeaba el pensamiento vivo y sobre la cual se rompían hasta ahora todas nuestras tentativas para forzar el paso a los films que queríamos realizar sobre el comportamiento humano.

La contradicción entre las formas de organización de la producción que nos eran prescritas y nuestros proyectos de creación reducía, a fin de cuentas, todos nuestros esfuerzos a la nada. En las condiciones, tan funestas para nosotros, que prevalecían hasta entonces, por mucho que multiplicásemos las experiencias, el resultado seguía siendo siempre el mismo. Sabido es que cero multiplicado por cualquier cifra es siempre igual a cero.

Los films de una clase particular sobre el comportamiento del hombre, que producirá el laboratorio de creación sólo serán realizables en condiciones específicas, condiciones adecuadas precisamente a este tipo de films, y no en condiciones de organización estereotipadas.

Primera tarea: el personal de creación. Nada de indiferentes o abúlicos, sino hombres entusiasmados por esta empresa nueva y ardua. Hombres venidos, no por haber sido designados, sino por vocación. Cuadros que no hayan surgido por azar, sino seleccionados por el director del estudio de creación. Nada de personal efímero o temporero, sino cuadros permanentes que se desarrollarán de film en film, cada uno en su terreno, y que consagrarán a este trabajo todas sus fuerzas y capacidad. Todos ellos recibirán la posibilidad de perfeccionarse permanentemente, poner permanentemente en práctica los métodos de racionalización, grandes o pequeños, que hayan propuesto.

Segunda tarea: la base del rodaje. No será ocasional, sino especialmente adaptada a nuestra clase particular de trabajo. No será provisional, sino permanente. No estará muerta, sino en progreso permanente. No estacionaria, sino ambulante. No se encontrará clavada a un lugar de rodaje determinado, y sujeta a la red eléctrica, sino que dará la posibilidad de filmar sincronizadamente en dos bandas, sin perjudicar la cualidad, en cualquier lugar, momento y circunstancias.

Tercera tarea: la base de montaje. No será provisional, sino permanente. No ocasional, sino cuidadosamente concebida. No anónima, sino llevando el sello del autor. No inmóvil, sino continuamente en movimiento. Será una cinemateca de documentos de autor guardados en película.

Cuarta tarea: la base de información. Nada de informes ocasionales y fragmentarios de uno a otro acontecimiento, sino un sistema de observaciones continuas.

Quinta tarea: la base de organización. Nada de intermitencias erigidas en sistema (de alerta en alerta), sino una escuadra preparada permanentemente para efectuar una misión de reconocimiento o de rodaje.

Sexta tarea: no trabajaremos en un film aislado, sino que desarrollaremos varios temas ligados en el plano de la creación y de la organización. Ausencia de guión previo sobre los actos futuros del sujeto observado, con una síntesis de cine-observaciones, un examen sintético de los documentos guardados sobre película, lo que resulta inconcebible sin un análisis de lo que debe ser objeto de la síntesis. Unidad del análisis y de la síntesis. Simultaneidad de la redacción del guión, del rodaje y del montaje, con la observación de los actos, del comportamiento y de lo que rodea al sujeto filmado.

Análisis (de lo desconocido a lo conocido) y síntesis (de lo conocido a lo desconocido) no están en oposición, sino en relación permanente. Síntesis del comportamiento del sujeto observado, en tanto parte imprescriptible del análisis.

Séptima tarea: actuar sobre el nivel general de la cineproducción soviética, creando una serie de modelos para las distintas formas de la creación cinematográfica.

Octava tarea: aumentar progresivamente (a medida que se multipliquen los documentos guardados) el número de films-modelo y mejorar su calidad sin aumentar los gastos ni aumentar los efectivos de los grupos empleados en el laboratorio, gracias al perfeccionamiento continuo de las actividades de información, de organización, de rodaje y de montaje.

Novena tarea: suprimir los desperdicios de película impresionada a través de un proceso ininterrumpido de producción sobre varios temas; posibilidad de utilizar el material no empleado en un tema dado para otros temas filmados paralelamente o similares.

Décima tarea: suprimir los tiempos muertos habituales gracias al proceso ininterrumpido de producción, estando permanentemente preparados a rodar en cualquier momento, gracias a la posibilidad de reemplazar inmediatamente un rodaje fallido por unas determinadas razones por otro distinto destinado al mismo tema u otro diferente.

Nota Bene.—Según informes que me han llegado, se pueden encontrar locales para el laboratorio en la fábrica Mosfilm, en la calle Potylija, donde hay un aparato Eclair muy parecido al tipo de aparato que utilizamos para rodar.

(Tesis de artículo fechadas el 2 de octubre de 1936. Inédito.)

Queridos camaradas y maestros del cine soviético, he escuchado vuestras intervenciones y, como vosotros, me siento emocionado y creo en vuestra profunda sinceridad.

Sólo una cosa me parece extraña e incomprensible. ¿Por qué la época de la guerra civil está ausente en vuestros recuerdos? ¿No fue, sin embargo, en esta época cuando fue parido entre bienaventurados dolores un sector muy importante de la cinematografía soviética? ¿No fue a partir de 1918 cuando aprendimos la cine-escritura, es decir, el arte de escribir con ayuda de una cámara? Además de la insuficiencia de nuestros conocimientos, nos veíamos dificultados por la ausencia de un alfabeto del cine. Por ello nos hemos esforzado en crear este alfabeto.

En aquella época me especialicé en la cine-escritura de los hechos. Me apliqué para convertirme en cine-escritor de actualidades, un poeta de la cine-crónica. Cometí errores. Pero me instruí, con perseverancia. Me agarré desesperadamente a esta actividad.

Si muchas de mis palabras de aquellos años parecen hoy erróneas, la obra que creé y mi orientación fundamental —filmar la crónica de la guerra civil—eran justas. Esta orientación fue dictada por la realidad, por las exigencias del momento.

En aquella época, Sergei Mijailovich Eisenstein apreciaba nuestro trabajo. Asistió a muchas proyecciones del *Kino-pravda*, a muchas discusiones sobre el mismo.

No estábamos agradecidos, en modo alguno, a Sergei Mijailovich, aunque respetábamos su inteligencia y su talento. Nos peleábamos con él. Creíamos que la creación de un cine «intermedio» (la expresión no es mía, sino de Eisenstein) dificultaba el progreso del cine de actualidades. Nos parecía antinatural la integración de los procedimientos del cine de actualidades con el organismo del cine interpretado. Desde el momento en que lanzamos la consigna de «proporción leninista» en los programas de las salas cinematográficas, defendimos el siguiente punto de vista:

1) igualdad en derechos del cine de actualidades y del cine interpretado;

2) proporción determinada de films interpretados, centrados en el actor, y de films no interpretados, centrados en el rodaje de actualidades;

3) rechazo del cine intermedio y del cine que pinta caracteres típicos. Lucha contra el «film interpretado con traje de actualidades».

Por esta razón, *Chapaiev*, que devuelve al buen camino al cine interpretado, al camino del film con actor y no con una mitad de actor, no cierra, sino abre, el camino al cine de actualidades. *Chapaiev* no dificulta la salida de maestros de las actualidades que, como Kaufman y Chub, han realizado una serie de trabajos en esta dirección.

El film de actualidades puede progresar sin actor. Para que progrese el film interpretado, el actor de talento resulta necesario, es indispensable. El film de actualidades tiene su propia vida, y no debe tomarla prestada del film interpretado. El film interpretado, como el film de actualidades, tiene derecho a la vida. La vía de las actualidades, al igual que la vía del film interpretado, forman nuestra vía socialista soviética.

Ayer pregunté al camarada Yutkevich y a otros camaradas por qué, en definitiva, todos aquellos que habían intervenido habían eludido el tema del film de actualidades, del cine soviético en la época de la guerra civil. ¿Se piensa realmente que el cine soviético no empezó hasta 1924 ó 1925?

El camarada Yutkevich me contestó que los oradores solamente habían hablado del cine «artístico». Es decir, ¿no se ha hablado de nosotros porque no somos artistas, creadores? Y, sin embargo, sabemos realmente que la historia del cine soviético empezó con las experiencias realizadas en el terreno del film de actualidades. De ello ha hablado Pudovkin, particularmente en varias ocasiones.

Una vez más repito que films como *Chapaiev* y *Tres cantos sobre Lenin* no se contradicen. Uno apunta hacia el cine interpretado; el otro, hacia el cine de actualidades. Si se me reclamaran films con la misma insistencia con que se los reclaman, por ejemplo, al camarada Eisenstein, creo que pondría el mundo patas arriba. Pero nadie me pide nada. Por esto me resulta tan difícil hablar. Y, sin embargo, no depongo las armas. Una vez más intento convencer a los camaradas sobre la utilidad de mi trabajo.

Se dice que no sé confesar mis errores. Esto es exacto. Pero me esfuerzo en corregir mis errores en la pantalla haciendo films cada vez más accesibles a las grandes masas.

(Tesis de una intervención de D. Vertov en el vigésimo aniversario del cine soviético, fechadas en 1939. Inédito.)

EL AMOR POR EL HOMBRE VIVO

¿Es posible mostrar el «hombre vivo», su comportamiento y sus emociones, en un film poético documental sin puesta en escena?

Mis oponentes me han planteado muy a menudo esta cuestión. Me esforzaba en responder con la ayuda de ejemplos y de hechos. Me refería a episodios de *La vida de improvisto*. Enumeraba un buen número de pasajes exclusivamente documentales extraídos de films más recientes.

Pero mis oponentes sonreían con un gesto desdeñoso.

—Por suerte—decían—, la llegada del cine sonoro, con sus complejos aparatos, no os permitirá ya perder el tiempo en fatigosas experimentaciones. Aquí estáis desarmado y el «hombre vivo» seguirá exclusivamente en el campo visual del cine interpretado, del cine de actor.

Animado por el deseo de responder con hechos, he diferido un tiempo mi respuesta a esta cuestión. O, mejor, fue la hormigonera de los *Tres cantos sobre Lenin* quien respondió en mi lugar. Y su respuesta no está falta de vigor:

«Yo trabajaba en el tramo 34. Se transportaba el hormigón con tres grúas. Se habían realizado ya 95 pozos... Estaban a punto de vaciar un pozo y hacer fluir el hormigón, cuando me doy cuenta de que el cuadro de protección ha caído. Corro para recogerlo... Apenas había dado la vuelta cuando el armazón arrastra el cuadro, conmigo... Me agarro a la escalera, pero mis manos resbalan... Todos quedaron sin aliento.

Había una muchacha, encargada del alquitrán, que no paraba de aullar. Alguien salta encima de mí y me arrastra. Estaba llena de hormigón *(ríe)*, me encontraba empapada..., tenía la cara completamente mojada. Estuve bien a punto de quemarme las manos con el alquitrán...

Tiran de mí para arriba... Me marcho a la secadora, y me seco cerca de la estufa. Qué pequeña era esta estufa. Después, regreso al hormigón. Y cargo tres grúas. He aguantado en mi puesto hasta el relevo, al mediodía... *(una pausa)*. Me han condecorado por ello *(sonríe, con aire molesto; se vuelve, sinceramente intimidada como una muchacha)*. Me dieron la Orden de Lenin por ejecución y rebasamiento del plan... *(se vuelve, avergonzada)*.»

Los oponentes no quitan los ojos de la pantalla, pero apenas se enciende la luz en la sala, disimulan sus auténticos sentimientos. Declaran ya, con menos seguridad: «No hay nada que objetar. Es una experiencia lograda. Pero se trata de la concurrencia de excepcionales circunstancias. Un tema que se presta a ser filmado... No se conseguirá repetir una experiencia como ésta...»

Paso la palabra al viejo koljosiano de *Los tres cantos*.

«Tengo sesenta y tres años... He conseguido novecientos dieciséis «puds» de trigo... Cuando me han dado mi parte, han hecho un mitin, hubo una gran fiesta... Cuando todos los koljosianos trabajen como yo, a su vez, también podrán vivir a gusto...»

En este momento, una koljosiana condecorada con la Orden de la Bandera Roja le corta la palabra. Ella prosigue: «Las mujeres, en el koljós, constituyen una fuerza enorme, y no hay que pensar siquiera en dejarlas en casa... Mirad, yo soy presidenta del koljós Lenin... En nuestro koljós hay tres mujeres en la dirección, y dos que son jefes de grupo... En lo que respecta a dirigir el trabajo, somos implacables y, sin embargo, no hay un hombre con nosotras. *(pausa)*... Me doy perfecta cuenta del sitio de que procedo y de lo que nos dicen nuestros jefes. Lo que dicen es como el oro. Hay que anotarlo todo y metérselo en la cabeza y, al volver a casa, contarlo todo de nuevo... Tengo ganas de organizar bien las cosas en el koljós... Los bolcheviques no permiten que uno vuelva hacia atrás.

Pasadas las dificultades, no se hable más de ellas; hay que ir hacia adelante... Y cuando se tiene todo esto en la cabeza, de pronto nos ponemos a llorar sin quererlo...»

(Y, efectivamente, surgen las lágrimas de los ojos de la koljosiana; auténticas lágrimas, lágrimas no interpretadas, mientras que una sonrisa ilumina su rostro, como un arco iris. Nos emocionamos con esta sinceridad absoluta y evidente, con el sincronismo total entre los pensamientos, las palabras y la imagen. De alguna forma, vemos lo invisible, vemos los pensamientos en la pantalla.)

Mi oponente se calla durante unos instantes; después se levanta, se pone a andar de un lado a otro; finalmente se para y dice:

«¡Claa-ro! Stanislavski debiera ver y oír todo esto. A saber qué efecto le haría. Esto es realmente la verdad y no la verosimilitud!»

Le explico a mi oponente que Stanislavski ha buscado por medios muy distintos la obtención de un comportamiento natural del hombre en el escenario (y también en la pantalla, aparentemente). Cuando el actor debe entrar en el papel de otra persona, es una cosa. Cuando alguien debe mostrársenos al natural, es otra muy distinta. Una y otra son muy difíciles. Pero en uno y otro caso, las dificultades no son del mismo orden.

Hemos hablado ampliamente con mi oponente. Le he hablado de mis experiencias para filmar al «hombre vivo», de los proyectos y de los guiones que, en su momento, no fueron aceptados, de las perspectivas en este terreno tan poco explorado. Y finalmente hemos decidido escribir un libro sobre este tema. A fin de que estas experiencias no se pierdan para nuestra cine-posteridad. A fin de que esta iniciativa no carezca de un mañana.

—Soy realmente un mal oponente—me dice mi interlocutor al despedirse, al amanecer. ¡Así, pues, el *cine-ojo* jamás fue su objetivo final!

¿Qué podía responderle? No había desenredado nunca el embrollo que mis adversarios, intencionadamente, habían creado en su época, al hacer pasar el medio por el fin. Y quizá por milésima vez formulé de nuevo, pacientemente, la respuesta a esta cuestión.

—El objetivo era la verdad. El *cine-ojo*, el medio.

La mañana siguiente nos encontramos de nuevo mi oponente y yo.

—He reflexionado sobre nuestra conversación—me dijo—. Si me acuerdo bien, dijo usted ayer que la *verdad* era el fin, y el *cine-ojo*, el medio. ¿No procede de ahí el *Kinopravda*, es decir, la verdad mostrada por medio del cine?

—Sí, en parte —respondí—. Pero no se trata únicamente del diario *Kinopravda*. Hablando de la cine-verdad como de la verdad expresada por todo el espectro de las posibilidades cinematográficas, pensaba igualmente en films como *La sexta parte del mundo*, *Tres cantos sobre Lenin*, *Canción de cuna* o films de esta clase.

—Si no me equivoco, usted empezó, sin embargo, su actividad cinematográfica con el diario *Kinopravda*.

—No; empecé con el *Kinonedelia*, en mil novecientos dieciocho. Para el primer aniversario de la Revolución de Octubre pasé mi primer examen de producción con un largometraje. Algunos meses más tarde me lancé a una serie de estudios experimentales de un carácter totalmente nuevo para la época.

—¿Y después?

—Después recorrí el frente con el operador Ermolov. De allí saqué dos cortometrajes experimentales y cine-documentos para un próximo film, *Historia de la guerra civil*.

—Y más tarde comenzó a hacer el *Kinopravda*.

—No; pasé la etapa siguiente trabajando en los trenes de propaganda del Comité Ejecutivo Central; el camarada Lenin concedía una gran importancia a la utilización del cine en la actividad de los trenes y de los barcos de propaganda. Y el seis de enero de mil novecientos veinte partí con el camarada Kalinin hacia el frente del S. O., en el tren «Revolución de Octubre». Me acompañaban algunos films, especialmente *El aniversario de la Revolución*. Estudiábamos un nuevo público. Presentábamos el film en todas las paradas del tren y organizábamos «bajadas» al pueblo, a las salas de cine. Al mismo tiempo filmábamos. Se realizó un film sobre el tren, del «padre» Kalinin. Este período de mi actividad acabó con un gran film: *Historia de la guerra civil*.

—¿Y cuándo se dedicó finalmente al *Kinopravda?*

—Poco después. A principios de mil novecientos veintidós.

—¿Cómo se explica el interés particular de que ha gozado el *Kinopravda?* ¿No era, después de todo, un simple diario filmado?

—Oficialmente, sí; pero, de hecho, no era solamente un periódico filmado habitual. Si me lo permite, me detendré más ampliamente en el *Kinopravda*...

... Este periódico, como verá, tenía la particularidad de estar en movimiento perpetuo, de cambiar perpetuamente de uno a otro número. Cada nuevo *Kinopravda* difería del precedente. El método de narración obtenido por el montaje cambiaba en cada ocasión. Al igual que la forma de

abordar el rodaje. E igualmente el carácter de los rótulos y la manera de utilizarlos. El *Kinopravda* se esforzaba en decir la verdad por medio de expresiones cinematográficas. En este laboratorio, único en su género, el alfabeto del lenguaje cinematográfico empezaba a formarse lenta, obstinadamente. Algunos *Kinopravda*, que tenían la ambición de presentar a fondo un tema, adoptaban ya las proporciones de un largometraje. Precisamente en esta época surgieron las discusiones, se manifestaron los partidarios y adversarios. Los debates se sucedían. Pero la influencia del *Kinopravda* no dejaba de extenderse. Especialmente después de que fuera proyectado en las pantallas de Europa y América. En Berlín, según contaba la prensa, pensaban en crear un cine-laboratorio para sacar positivos del *Kinopravda* en el número deseado. Aparecían adeptos al *Kinopravda* en diversos países. Paralelamente al empuje del *Kinopravda*, también el mismo equipo se desarrollaba. Svilova estudiaba un nuevo alfabeto. Kaufman se había convertido en un operador de primera clase. Beliakov se apasionaba con el problema de la expresividad de los rótulos. El operador Fratisson daba libre curso a su tendencia a las expresiones arriesgadas.

No teníamos a nadie para instruirnos. Avanzábamos por un camino virgen. Inventando y experimentando, escribíamos en cine-imágenes, ahora editoriales, ahora folletines, cine-reportajes, cine-poesías. Nos esforzábamos en justificar por todos los medios la confianza del camarada Lenin hacia las cine-actualidades: «La producción de nuevos films, penetrados por las ideas del comunismo y reflejando la realidad soviética, debe empezar por las actualidades.»

—Así, su «laboratorio», como lo denomina, ¿se ocupaba esencialmente del *Kinopravda?*

—No hay que olvidar el *cine-calendario* que publicábamos paralelamente, las actualidades-relámpago, las ediciones especiales consagradas a diversas campañas y ceremonias. No era tampoco una mala escuela. También prestábamos mucha atención al impulso del dibujo animado. El camarada Goldobin, director del Goskino, escribió en la prensa que Vladimir Ilich había mostrado un vivo interés por nuestra primera cine-caricatura, *Hoy*, que fue asimismo la primera del cine soviético.

—¿No hay en sus cine-calendarios dos números consagrados a Lenin?

—Efectivamente. Uno de ellos se titulaba incluso *Cine-calendario leninista*. Constituyó la primera colección completa de cine-documentos sobre Lenin vivo. E. Svilova tuvo en este caso un papel esencial. Y después siguió teniéndolo. Recuerde el *Kinopravda leninista, Lenin vive en el corazón del campesino* y, finalmente, *Tres cantos sobre Lenin*. Sobre los hombros de Svilova reposó en cada ocasión la tarea esencial de explorar cantidades enormes de documentos de archivo. Se distinguió particularmente en el décimo aniversario de la muerte de Lenin, en que se dedicó a un examen minucioso de centenares de millares de metros en los archivos y reservas, lo que le permitió no solamente descubrir las imágenes indispensables para los *Tres cantos sobre Lenin*, sino también recuperar decenas de negativos originales que reproducían en película a Lenin vivo. Se encuentran ahora en el Instituto Lenin.

—¿Qué tiene que decir sobre *La vida de improvisto, Adelante, soviet, La sexta parte del mundo?*

—Todos ellos son films muy diferentes. Obras de un mismo autor, pero, sin embargo, films distintos por su carácter; distintos por su construcción, distintos por la solución que se les aplicó. Pero todos ellos tienden a la *verdad*. Al *cine-verdad*.

—Bien. ¿Y *El hombre de la cámara?*

—¿Quiere decir usted que si la verdad es mi fin y el *cine-ojo* el medio, en este film quien domina es el medio?

—¿Qué piensa usted mismo sobre ello?

—Todo depende del punto de vista en que uno se coloca para mirar este film. Cuando hacíamos *El hombre de la cámara*, considerábamos de esta forma el proyecto: en nuestro film «michuriniano»[19] hacíamos madurar diversos frutos, diversos films. ¿Por qué no íbamos a hacer un film sobre el cine-lenguaje, el primer film sin palabras, un film internacional que no necesitara ser traducido a otras lenguas? Por otra parte, ¿por qué no intentar pintar con este lenguaje el comportamiento de un hombre vivo, los actos realizados en distintas circunstancias por un hombre con una cámara? Así, en nuestra opinión, matábamos dos pájaros de un tiro: elevábamos el cine-alfabeto al nivel de un cine-lenguaje internacional y mostrábamos a un hombre, un hombre normal, no a través de pequeñas apariciones, sino manteniéndolo en la pantalla durante toda la duración del film.

No filmamos a Emil Jannings o a Charlie Chaplin, sino a nuestro operador Mijail Kaufman. Y no le dirijo reproche alguno por no resultar emocionante como Jannings o provocar la risa como Chaplin. Una experiencia es una experiencia. Existen toda clase de flores. Y cada flor nuevamente cultivada, cada fruto obtenido por primera vez, es el resultado de una serie de experiencias complicadas.

Creíamos que nuestro deber no era solamente hacer films de amplio consumo, sino también, de tanto en cuanto, films que produjeran films. Estos films dejan una huella, tanto para nosotros como para los demás. Son la garantía indispensable de las victorias futuras.

Y si los *Tres cantos sobre Lenin* valieron a los autores-realizadores una victoria universalmente reconocida, la escuela de *El hombre de la cámara* (por extraño que esto parezca) no ha jugado el último papel. No se encuentre paradójico que la hormigonera de los *Tres cantos* y el paracaidista de *Canción de cuna* hayan sido el fruto de las experiencias realizadas con este film sin palabras. Cuando algunas unidades del Ejército Rojo recorrían Moscú con pancartas con estas palabras: «Vamos a ver *Tres cantos sobre Lenin*», nadie se ha acordado, ni siquiera se habría atrevido a recordar, una determinada experiencia, pecado de juventud del mismo autor.

---

[19] Ivan Michurin (1855-1935): naturalista y científico ruso.

Si en *El hombre de la cámara* lo que se pone de relieve no es el fin, sino el medio, ello se debe evidentemente a que el film, entre otras, tenía la tarea de presentar estos medios en vez de disimularlos, como es costumbre en los demás films. Dado que uno de los objetivos del film era dar a conocer la gramática de los medios cinematográficos, habría resultado extraño disimular esta gramática. Saber si, en general, era útil la realización de este film, éste ya es otro asunto. Los demás deben responder a esta cuestión.

—Y usted, ¿qué opina sobre ello? ¿Era indispensable esta experiencia?

—Era absolutamente indispensable en aquel momento. De hecho, era una tentativa audaz, incluso temeraria. Para conocer bien todos los medios que permitieran filmar un «hombre vivo», que actúa sin estar sometido a un guión cualquiera...

—Permítame que le coja la palabra. Ha dicho: «sin estar sometido a un guión cualquiera...». Así, es verdad lo que dicen de usted...

—¿Qué dicen?

—Se dice que por principio ha sido siempre un adversario del guión. ¿Ocurre igualmente así?

—No del todo. O, más exactamente, en modo alguno. Yo era partidario del guión férreo, o casi, para el film interpretado. Pero, al mismo tiempo, era adversario del «guión» para el film no interpretado, es decir, sin puesta en escena. Y no solamente en el terreno de la terminología.

Proponía una forma superior del plan. Un plan de acción, para la organización y la creación, que habría asegurado una interacción continuada del plan y de la realidad y, en lugar de un dogma, habría sido únicamente un guía para la acción. Un plan de organización y de creación que

habría garantizado la unidad del análisis y la síntesis de las cine-observaciones realizadas. El análisis (de lo desconocido a lo conocido) y la síntesis (de lo conocido a lo desconocido) no estaban, en este caso, en contradicción, sino que, por el contrario, se encontraban indisolublemente ligados uno al otro. Comprendíamos la síntesis como parte imprescriptible del análisis. Queríamos llegar al hecho de que la redacción del guión, el rodaje y el montaje fueran realizados simultáneamente con las observaciones llevadas a cabo ininterrumpidamente. Nos ateníamos a la recomendación de Engels: «No hay análisis sin síntesis.»

—¿Es esto lo que se ha denominado «ausencia de plan»?

—No, en absoluto. Existen, como verá, dos clases de oponentes. Unos hablan con voz segura de aquello de lo que no tienen la menor idea. Los otros (muy exigentes para consigo mismos) hablan con voz poco segura de aquello de que están, de hecho, profundamente convencidos. Los primeros gritaban sobre la ausencia de plan con mucha seguridad. Los segundos, modestos y tímidos, replicaban que proponían un plan nuevo, más perfeccionado y más concreto. El hecho de que los ignorantes muy seguros de sí mismos ahogaran con sus gritos a la humilde verdad, no cambia nada. Tarde o temprano, todo el mundo comprenderá cuál es nuestra posición sobre el plan y la ausencia de plan.

—Para terminar nuestra entrevista, me gustaría que me confirmara una idea en la que acabo de pensar. ¿Acaso los *Tres cantos*, *Canción de cuna* y otros films suyos no constituyen la prolongación de sus experiencias para penetrar en el pensamiento del «hombre vivo»? Recuerde su primera experiencia: sus pensamientos mientras saltaba. A este respecto yo leía en su artículo sobre el *Kinopravda* aparecido en la revista *Sovietskoé Kino*...

—Aborda usted aquí un problema más bien complicado, que exige una entrevista especial. De hecho, todo lo que yo he hecho en el cine ha estado directa o indirectamente ligado a mi voluntad obstinada de revelar la imagen de los pensamientos del «hombre vivo». A veces, este hombre era el autor-realizador del film que no se veía en la pantalla. A veces, esta imagen del «hombre vivo» reunía en sí los rasgos, no de un único individuo concreto, sino de varios, e incluso de múltiples individuos que habían sido retenidos para esta circunstancia.

La madre que mece a su hijo en *Canción de cuna* y que sirve, de alguna forma, de hilo conductor del film se metamorfosea, a medida que avanza la acción, en madre española, en madre ucraniana, en madre rusa, en madre uzbequistana. Sin embargo, todo ocurre como si sólo hubiera una madre en todo el film. La imagen de la madre está repartida entre varias personas. La imagen de la niña está igualmente formada por las imágenes de varias niñas. Ante nosotros no tenemos una madre, sino a la Madre; no una niña, sino a la Niña. Como verá usted, es algo difícil de explicar. Sólo es posible comprenderlo directamente, en la pantalla. No se trata de un hombre, sino del Hombre.

Pero, repito, la cuestión que ha abordado debe ser objeto de una entrevista aparte.

Como ve usted, para acceder al gran objetivo común, cada artista escoge su propio camino. La Patria socialista permite a cada artista desarrollar su personalidad, le ayuda a abrir, descubrir nuevos caminos, le ayuda a servir al pueblo con todo su espíritu innovador, con toda su fuerza creadora.

(Artículo póstumo publicado en 1958 en la revista *Iskusstvo Kino*, núm. 6.)

SELECCION DE LOS DIARIOS PERSONALES

1924

Resumen del reglamento de combate de los «kinoks»

Consigna general para todos los procedimientos: la cámara invisible.

1) La filmación de improviso es una antigua ley de guerra: ojeada, velocidad, presión.

2) Filmación desde un punto de observación al descubierto, preparado por los «kinoks»-observadores. Dominio de sí mismo, calma y, en el momento propicio, ataque-relámpago.

3) Filmación desde un punto de observación disimulado. Paciencia y atención totales.

4) Filmación desviando por un medio natural la atención de los sujetos filmados.

5) Filmación desviando artificialmente a los sujetos filmados.

6) Filmación a distancia.
7) Filmación en movimiento.
8) Filmación desde arriba.

1926

12 de abril.

He visto en el cine «Ars» el film *Paris qui dort*. Me ha afligido. Hace dos años concebí un plan que coincide exactamente, en cuanto a su forma técnica, con este film. He buscado incesantemente una ocasión para realizarlo. No me ha sido dada esta posibilidad. Y ahora el film ha sido hecho en el extranjero.

El *cine-ojo* ha perdido una de sus posiciones ofensivas. La demora entre la idea y el proyecto, el plan y la realización, es demasiado larga. Si no conseguimos la posibilidad de poner en práctica nuestras innovaciones paralelamente a su invención, corremos el peligro de pasar nuestro tiempo inventando sin poner jamás en práctica nuestras invenciones.

La edificación de la U. R. S. S. es el tema principal, permanente, de mi trabajo actual y de todos mis próximos trabajos. El *Kinopravda leninista, Adelante, soviet* y *La sexta parte del mundo* son, de alguna forma, las partes constitutivas de una única e inmensa tarea.

Si en el film *Adelante, soviet* la atención del espectador se centra en la capital, en el centro de la U. R. S. S., *La sexta parte del mundo,* aun apareciendo como la continuación del primer film, nos da a conocer los gigantescos espacios de la U.R.S.S., los pueblos de la U.R.S.S., el papel jugado por el comercio de Estado para implicar en la edificación del socialismo incluso a los pueblos más atrasados (aquí relacionamos intencionadamente las tareas del comercio de Estado con las de las cooperativas, a fin de orientar a las dos últimas partes hacia la evicción progresiva del primero por el sistema cooperativo). Vertimos simultáneamente todos los «arroyuelos» del film en la oleada de la industrialización

de nuestro país y, por otra parte, tras subrayar vigorosamente el tema «las máquinas que producen máquinas», atacamos sobre la línea «nuestra independencia económica» y sobre la línea «produciremos nosotros mismos las máquinas que necesitamos».

De ahí, pasando por la «función de nuestra industria y de nuestra economía agraria» (cooperativas), por la participación de millones de explotaciones agrarias para la edificación del socialismo (cooperativas), llegamos a la conclusión: «Nos convertiremos en punto de atracción para todos los demás países que se apartan poco a poco del capital mundial y vienen a unirse a la oleada de nuestra economía socialista.»

El cine soviético atraviesa en estos momentos una época crucial, inolvidable.

El trabajo del *cine-ojo*, que ha engendrado tantas corrientes, escuelas y agrupaciones en el cine soviético y también, en parte, en el cine extranjero, ha roto todos los obstáculos, ha huido de su prisión subterránea y se ha labrado un paso hasta la pantalla, a través de los alambres espinosos de la alta administración, o de la simple administración, y de la distribución, a través de las filas de los directores de salas.

Todo se había coaligado contra el éxito.

Estábamos en vísperas de Año Nuevo. Hacía 25 grados bajo cero. La desconfianza del ejército de distribuidores estaba congelada en un 100 por 100. Helaba en un 100 por 100 allí donde algunos se mantienen en las altura de la escala administrativa.

Y he aquí que aquellos que han ahogado el *cine-ojo* bajo su desconfianza, aquellos que han asfixiado al *Kinopravda leninista* con su indiferencia estúpida, aquellos que dejaron enmohecer *Adelante, soviet*, se encuentran ahora ante la evidencia de las salas repletas de la calle Malaia Dimitrovka, en los días más incómodos y desfavorables.

Sean cuales sean las recaudaciones posteriores, nos hemos mantenido ya durante trece días. Cuando se sabe qué fracaso han conocido una serie de films «artísticos» estrenados últimamente, tenemos de qué estar orgullosos.

Es nuestra primera gran victoria; por una parte, porque nos hemos aproximado a la pantalla, y por otra, porque no hemos sufrido ningún descalabro comercial.

Nuestra segunda gran victoria ha radicado en que los trabajadores del cine han dejado de huir del sector del film no interpretado para correr hacia el «film artístico». Por el contrario, constatamos ahora una corriente inversa que va desde el estudio a las actualidades y al film científico. Sólo se puede interpretar este movimiento como señal de la solidez de nuestra posición, de lo justo de nuestra línea.

Hay que reconocer simultáneamente que, por su importante número, los tránsfugas del film de actores presentan igualmente un peligro nada desdeñable de obstrucción en el frente del cine no interpretado.

Resulta difícil evitar este peligro. Lucharemos contra él. Desciframos y desenmascaremos todo lo que sea film de actor a medias y, como antes, vigilaremos el film compuesto de hechos en un ciento por ciento.

Y, finalmente, nuestra tercera victoria (y para nosotros es la más importante) está en la creciente simpatía que se nos testimonia en todos los rincones de la Unión Soviética, la formación de círculos siempre nuevos de «foto-ojo» y de «cine-ojo», cuyos animadores son capaces ahora de una actividad autónoma, los informes sobre nuestro trabajo que aparecen en todas partes, las críticas, las cartas que nos llegan de las distintas ciudades, pueblos y aldeas de nuestro país.

Empiezan a comprendernos, esto es lo más importante. Quieren ayudarnos en nuestra difícil tarea, eso nos estimula, nos refuerza y nos incita a continuar la lucha.

1927

15 de marzo.

Respuesta A. R.

Desenmascarar implacablemente los defectos del presente y sacar vivificantes conclusiones revolucionarias para el porvenir no es un «tragedismo», sino un optimismo revolucionario auténtico.

Llevar la política de la avestruz, cerrar los ojos ante el desorden que nos rodea, sonreír boquiabiertos y amablemente cuando se nos provoca, besar los pies servilmente cuando se recibe una limosna en forma de puesta en escena o de montaje de un film, todo esto no es ni optimismo ni «tragedismo», sino «lamismo» (del verbo lamer).

Todas estas personas (los lamedores), por alto que hayan trepado, no pueden ser revolucionarios, ni en la vida ni en el cine.

Su pseudo-optimismo, su optimismo fundado en una prosperidad momentánea, debe ser desenmascarado al igual que su estúpida forma de jugar a revolucionarios.

Descifrar las mixtificaciones en la pantalla y en la vida es igualmente una obligación para el «kinok». Desenmascarar obstinadamente en el curso del trabajo cotidiano las llagas ocultas de la producción cinematográfica (en la vida, los «kinoks» mantienen la misma posición firme que en sus trabajos en la pantalla); no disimular los defectos, las injusticias, los crímenes, los obstáculos con que nos encontramos en el trabajo, no tener miedo a mostrarlos, hablar de ellos, etc., con la intención de sobrepasarlos, aniquilarlos, ésta es la tarea auténticamente revolucionaria, éste es un trampolín para el valor, el optimismo, la voluntad de lucha.

Nuestras victorias irrevocables en las posiciones llamadas «trágicas», en todas las dificultades, obligan a pensar que visiblemente las exageramos.

No. No las exageramos. Es precisamente lo que hace nuestra fuerza. Ahí radica la diferencia entre el optimismo de fachada y el optimismo real: ofrecen a la vista de todos, sin taparse con una cortina de satisfacción, los más duros obstáculos colocados en nuestro camino, y cada vez, aunque la situación parezca sin salida, entrar como vencedores en la arena de una nueva lucha. A la máscara estúpida de la satisfacción permanente oponemos el optimismo auténtico de la lucha revolucionaria,

20 de marzo.

Hemos abandonado el estudio para marchar hacia la vida, hacia el torbellino de los hechos visibles que se tambalean, allí donde radica el presente en su totalidad, allí donde las personas, los tranvías, las motocicletas y los trenes se encuentran y se separan, allí donde cada autobús sigue su itinerario, donde los automóviles van y vienen, ocupados en sus asuntos, allí donde las sonrisas, las lágrimas, la muerte y los imperativos no se encuentran sujetos a portavoz de un realizador.

Se entra en el torbellino de la vida con la cámara, la vida sigue a su ritmo. Su carrera no se detiene. Nadie se nos somete. Debemos habituarnos a llevar a cabo nuestra exploración sin molestar a los demás.

Llegan los primeros contratiempos. Nos miran, nos rodean unos chavales, las personas filmadas echan un vistazo hacia la cámara. Adquirimos experiencia. Encontramos multitud de medios para pasar desapercibidos y efectuar nuestro trabajo sin interrumpir el ajeno.

Todas las pruebas para filmar personas andando, comiendo, trabajando, fracasan invariablemente. Las chicas se dedican a arreglarse el peinado; los hombres quieren poner cara de Fairbanks o de Conrad Veidt.

Todos sonríen amablemente a la cámara. A veces, la circulación se para.

Una multitud de curiosos se detiene ante la cámara y abarrota el sitio escogido para el rodaje.

Todavía es peor de noche, cuando la luz de las lámparas atrae a una masa de curiosos. Allí, la vida no espera, las personas se mueven. Cada uno atiende a sus ocupaciones.

El operador debe mostrarse muy inventivo en su trabajo.

Hay que rehusar la inmovilidad del aparato. Hay que dar pruebas de un máximo de movilidad y de espíritu inventivo.

1931

Berlín, 11 de noviembre.

Mi dolor de cabeza no me abandonaba, pero, como de costumbre, me encuentro mejor después de afeitarme. He preparado un plan de acción. Nadie en casa sabe ni alemán ni francés ni el ruso. No me separo de mi diccionario y me dedico a mostrar.

El viento silba en la ventana. Tengo los dedos helados. Tras los cristales se mueven la bruma y las nubes.

12 de noviembre.

No comprendo una sola palabra. No hay intérprete. He visto un film de terror sobre un submarino que se hunde. Una auténtica guarrada. La sala de cine es de azul celeste, con estrellas que centellean y parecidos «sentimentalismos».

El cine que presenta un programa variado está mejor. Han proyectado «Mickey Mouse», actualidades, etc.

15 de noviembre.

Presentación de *Entusiasmo.* Interesante regulación del sonido. Por botones desde la sala (sin señales, con una orden directa). Discurso de presentación de Montagu.

16 de noviembre.

Encuentro con Charlie Chaplin. Durante la proyección no se está quieto. Prorrumpe en exclamaciones. Ha hablado mucho del film. A través de Montagu, me ha enviado una carta sobre *Entusiasmo.* «Jamás había imaginado que sonidos mecánicos pudieran ser organizados con tanta belleza. Considero *Entusiasmo* como una de las sinfonías más emocionantes que haya oído jamás. Dziga Vertov es un músico. Los profesores deberían aprender de él y no buscarle camorra».

Felicitaciones.

CHARLIE CHAPLIN.»

1933

Moscú, 15 de julio.

Lo más importante es concentrarse. Estoy todo el tiempo distraído en mi trabajo. De pronto no hay cámara, o la película no es la adecuada, o el laboratorio no entrega el material, o no hay proyectores, o falta la luz. No se respetan

los plazos y las promesas no se cumplen... Me convocan, me preguntan por qué, por qué. No dejan de empujarme. Intentan quitarme, para otra película, al único entusiasta, al ingeniero de sonido Chetro. Svilova trabaja durante el día en el Instituto Lenin y por la noche en la sala de montaje del Mejrabpom. Es infatigable. Si los demás se entregaran así, la victoria estaría asegurada.

1934

8 de abril.

Unos dicen «yo» y piensan «nosotros»; los otros dicen «nosotros» y piensan «yo».

Unos hablan con voz insegura de aquello de que están profundamente seguros; los otros, por el contrario, hablan con voz segura de aquello de que no están seguros.

10 de abril.

Estoy haciendo siempre algo, pero nunca aquello que es necesario. Me han dado, por ejemplo, una lección para aprender en la escuela. Leo todo el libro, pero me salto la lección. Me esfuerzo en leer la lección a aprender y no comprendo nada en ella.

Tengo dos «yo». Uno vigila al otro. Uno es crítico; ¡el otro, poeta. Además, hay un tercero «yo» que vigila a los otros dos.

El primer «yo» dice: aprende tu lección, es una orden; el segundo «yo» dice: ¿por qué una orden? ¿Quién la dio? No quiero ni una orden «de», ni una orden «para». Quiero escribir versos, resolver un problema...

El tercer «yo» surge en el debate: «¡Basta de discusión! Yo, el vencedor de la naturaleza, el vencedor de los deseos, el vencedor del caos, abro el interruptor: corazón, bate a un ritmo uniforme; células del cerebro, alineación izquierda. Al trabajo en un único frente: adelante, en marcha.»

Lo más importante es concentrar la atención en el punto principal, en el punto decisivo.

Hay que dejar de fumar, comer poco. Levantarse más temprano. Hacer, no lo que se desea, sino lo preciso. Hay que querer lo preciso. Un plan para cada día y un plan para cinco años.

La pereza es el deseo de hacer aquello que apetece y no lo necesario. Hay que pelear con la pereza.

16 de abril.

Mi actitud para con los films que he rodado hace tiempo es la de un inventor para con sus inventos. Muchas cosas han envejecido y hoy parecen ridículas, como el tren de Buster Keaton. Pero, en su momento, estas experiencias que hoy parecen ridículas no suscitaban la risa, sino una tempestad de discusiones, de ideas, de proyectos, de perspectivas.

Estos films no eran films de «amplio consumo» tanto como «films que producen films». Y no solamente films. Entre la primera serie de nuestro *cine-ojo* y el «cine-ojo» de Dos Passos *(Paralelo 42)* no han pasado pocos años. Y, sin embargo, el esquema de construcción e incluso la terminología son los mismos en ambas obras.

Visiblemente bajo la impresión de la primera serie del *cine-ojo,* Ilya Erhenburg escribió un día:

«Los trabajos de Vertov... son un análisis de laboratorio del mundo, un análisis complejo y punzante...»

«Los «kinoks» toman la realidad y la transfiguran en determinados principios elementales; si así lo prefieren, en alfabeto del cine...» *(Materialización de lo fantástico.)*

Resulta claro para todos, hoy, que el equipo del *Kino-pravda* y del *cine-ojo* no creó un alfabeto del cine por el alfabeto del cine, sino para mostrar la verdad.

No nos limitábamos a hacer visibles imágenes invisibles, a desvelar imágenes ocultas, a convertir imágenes interpretadas en no interpretadas. No nos bastaba con mostrar trozos de verdad separados, imágenes-verdad. Nos asignamos una tarea mucho más amplia: cómo montar, organizar, combinar trozos-imágenes de verdad separados para que en ninguna parte hubiera nada falso, para que cada frase del montaje y todas las obras en su conjunto nos muestren la verdad.

Se me acusa de haber corrompido a Dos Passos, contaminándole con el *cine-ojo,* cuando hubiera podido, dicen, ser un buen escritor. Los demás replican que sin el *cine-ojo* no sabríamos siquiera quién es Dos Passos.

En Dos Passos hay una traducción de la cine-visión en lenguaje literario. Hay una terminología y una construcción a lo *cine-ojo.*

17 de mayo.

Hace más o menos cuatro meses que el film *Tres cantos sobre Lenin* está terminado.

Congojas de la espera. Mi organismo está como un arco tenso. Estoy en alerta noche y día. No hay que relajar los resortes tensos. Me gustarían más las torturas habituales, que me hundieran agujas bajo las uñas, que me hicieran tostar sobre una hoguera. Creía que sería siempre infatigable. Pero no. Me revientan. Tengo el cerebro tan fatigado que mi cuerpo vacila al menor soplo. Tengo el mismo andar que la mujer oriental que cojea en el primer canto sobre Lenin.

19 de mayo.

Yo mismo no sé si soy un ser vivo o un esquema imaginado por los críticos. He desaprendido a discutir, he desaprendido a hablar en público. He desaprendido a escribir desde que he notado que las palabras no expresan en absoluto mi pensamiento. Hablo y me oigo, controlo. Las palabras no traducen mi pensamiento. Entonces tengo que parar de escribir, porque no escribo nada parecido a lo que pienso.

Me detengo.

Las ideas son lo más fácil de traducir a través del montaje en el cine, pero de mí no se exige un film de ideas, sino un film-incidente, un film-acontecimiento, un film-aventura, etc.

Y, sin embargo, podría pensar sobre película si todavía se presentara esta posibilidad un día...

A PROPOSITO DE MAIAKOVSKI

Maiakovski es el *cine-ojo.* Ve lo que el ojo no ve.

Desde el primer momento me gustó Maiakovski, sin dudarlo. Desde la primera lectura de su libro. El libro se titulaba «Simple como un mugido». Lo sabía de memoria. Lo defendía como podía contra las invectivas. Lo explicaba. Todavía no conocía personalmente a Maiakovski. Cuando vi al poeta por primera vez en el Museo politécnico, no quedé decepcionado. Era exactamente tal y como me lo representaba. Maiakovski me advirtió en medio de un grupo de jóvenes emocionados. Evidentemente, le contemplaba amorosamente. Se me acercó. «Esperamos su próximo libro», dije. «Reúne a tus amigos—respondió Maiakovski—; exige que lo publiquen lo más rápidamente posible.»

Mis encuentros con Maiakovski fueron siempre breves. A veces nos encontrábamos en la calle, en un club, en una estación, en un cine. No me llamaba Vertov, sino Dziga. Esto me gustaba mucho.. «Entonces, Dziga, ¿qué tal va el *cine-ojo?*», me preguntó un día. Esto sucedía en una estación cualquiera. Nuestros trenes se cruzaban. «El *cine-ojo* hace su aprendizaje», respondí. Reflexionó y repitió la expresión de otra forma: «El *cine-ojo* es un faro sobre el fondo de los tópicos de la producción cinematográfica mundial.» Y cuando, antes de separarnos (nuestros trenes partían en direcciones opuestas), Maiakovski apretó mi mano, añadí, farfullando: «No un faro, sino un Maiakovski [20].» El *cine-ojo* es un Maiakovski sobre el fondo de los tópicos de la producción cinematográfica mundial.

«¿Un Maiakovski?», me dijo el poeta, con aspecto interrogante. Declamé, a modo de respuesta:

Allí donde el ojo exiguo de los hombres se detiene
a la cabeza de las hordas hambrientas,
ceñido con la corona de espinas de las revoluciones,
el año 1916 avanza.

—Usted ha visto aquello que el ojo habitual no veía. Usted ha visto «caer de Occidente la nieve roja de copos jugosos de carne humana». Y los ojos tristes de los caballos. Y la mamá, «blanca, blanca como brocado sobre un ataúd». Y el violín que «se enervaba, suplicaba y de pronto se fundió en lágrimas como un niño». Usted es el cine-ojo. Usted ha visto «caminando por las montañas del tiempo a aquel a quien nadie ve». Y ahora está ahí.

En la nueva
existencia por venir
multiplicada
por la electricidad
y el comunismo.

---

[20] Juego de palabras intraducible, basado en la palabra rusa maiak (faro) (NDT).

Encontré a Maiakovski por última vez en Leningrado. Estábamos en el «hall» del hotel «Europa».

Maiakovski preguntó a un empleado, con voz lúgubre: «¿Habrá cabaret hoy?» Me vio y dijo: «Tendríamos que hablar un rato, sin prisas. Hablar seriamente. ¿No podríamos organizar hoy un «largometraje» de conversación sobre el arte?»

Esperaba a Maiakovski en la habitación del hotel. Subiendo el ascensor, me decía que

La vida es bella
y maravillosa.
avanzaremos
hasta los cien años
sin conocer la edad avanzada
de año en año
más dispuestos.

Me parecía que había descubierto la clave para filmar los sonidos documentales y que «nuestros oros celestes no existen», que «la avispa no nos picaría con su dardo», que «nuestra arma, nuestra canción, nuestro oro, es el aullido de nuestras voces».

Caminaba de un lado a otro de la habitación, esperando a Maiakovski, feliz por la idea de volvernos a encontrar.

Quería hablarle de mis tentativas para crear un cine poético, explicarle cómo las frases del montaje riman unas con otras.

Esperé a Maiakovski hasta medianoche.

Ignoro qué le sucedió. No vino.

Dos semanas más tarde ya no existía.

UNA VEZ MAS SOBRE MAIAKOVSKI

El aprecio que sentía por Maiakovski no entra en contradicción alguna con mi gusto por las obras populares.

Jamás he creído que Maiakovski fuera incomprensible y no popular.

Hay que diferenciar lo popular y «lo que es bueno para el pueblo».

Lenin habló muy bien de ello en su nota «A propósito de la revista *Svoboda*».

«El escritor popular—dice Lenin—conduce al lector hacia una reflexión y un estudio profundo, partiendo de los más simples y notorios datos, indicando, con ayuda de razonamientos sin dificultades o de ejemplos felizmente escogidos, las principales conclusiones de estos datos, incitando al lector que piensa a plantearse siempre más cuestiones. El escritor popular no presupone al lector que no piensa, que ni desea ni sabe pensar; por el contrario, presupone en el lector poco formado una seria resolución para hacer trabajar su cerebro y le ayuda a realizar este serio y arduo trabajo, lo conduce, ayudándole a dar sus primeros pasos y enseñándole a continuar por sus propios medios. El escritor vulgar presupone un lector que no piensa y que es incapaz de pensar; no le empuja hacia los primeros principios de una ciencia serie, sino, bajo una monstruosa forma simplista, sazonada de bromas y chascarrillos, le presenta «ya preparadas» todas las conclusiones de una teoría, de una forma que el lector ni siquiera tiene que masticar, sino solamente tragar esta papilla.»

Maiakovski resulta accesible para todos aquellos que deseen reflexionar. No presupone un lector que no piensa en absoluto. Está lejos de ser «bueno para el pueblo», pero es popular.

Transportado de entusiasmo
Estaría dispuesto
a dar
mi vida
para que recobre
su aliento,

dice Maiakovski de Lenin.

Estaríamos dispuestos a darlo todo:
Nuestros trineos, nuestras vidas, nuestros hijos.
Si solamente fuera posible que regresara,

dice de Lenin una canción popular.

La unidad de la forma y del contenido, esto es lo que sorprende en las obras populares. Esto es lo que sorprende también en Maiakovski.

Trabajo en el terreno del film documental poético; por esto las canciones compuestas por el pueblo y la poesía de Maiakovski me son tan cercanas y familiares. El hecho de que hoy se conceda una importancia tan grande a Maiakovski, al igual que a las obras populares, me muestra que la dirección que he escogido en mi terreno cine-poético es la buena. Realmente, el film *Tres cantos sobre Lenin* sólo ha sido una primera tentativa importante en este camino. Pero el órgano central de nuestro partido lo confirma: «La tentativa ha triunfado, a pesar de la enorme dificultad del proyecto»; «es un film realmente admirable, un film de extraordinaria fuerza, que invade al espectador-oyente con una profunda emoción». En un suelto sin firma, *Pravda* llama a los *Tres cantos* «el canto de todo el país».

Sabemos por las cartas y las críticas que todo el país, desde Vladivostok a Leningrado, ha confirmado, a través de la voz de la masa de oyentes y espectadores, el juicio de Pravda. La acogida dada al film esta vez, no solamente por decenas de millares, sino por millones de espectadores, demuestra que me encuentro en la orilla del camino justo y claramente trazado.

No se trata del camino de aquellos cuyos versos llegan al espectador «como el disparo en la caza con lira del amor». Ni del camino de aquellos cuyos versos nos «alcanzan como la luz de las estrellas apagadas». No se trata en modo alguno de un camino fácil.

Se trata del camino de que habla Maiakovski: «un gramo de botín, un año de trabajo». Se trata del camino que escogen aquellos cuya poesía

gracias a su trabajo
percibirá la masa de los años
y se hará
pesada
tosca
visible
como ha llegado hasta nosotros
el acueducto
fabricado por los esclavos de Roma.

La unidad de la forma y del contenido a la que llegaré en mis próximos trabajos será infinitamente mayor de la que conseguí en los *Tres cantos sobre Lenin*. Y es la unidad de la forma y del contenido lo que asegura el éxito.

Sólo superando montañas de prejuicios, Maiakovski, aun en vida, se abrió un camino victoriosamente en las páginas de los libros, los folletos, las revistas, en las páginas de todos los grandes periódicos. Pero existe un terreno en el que también conoció el fracaso. No consiguió que se le abrieran las páginas de la pantalla. No pudo triunfar sobre el burocratismo de los funcionarios del cine. O se tiraban sus guiones al cesto de los papeles o los registraban en un plan sin realizarlos. O, aún más, se les desfiguraba de una forma «absolutamente vergonzosa» en el curso de la realización.

«... me enviaban—decía Maiakovski—de un redactor a otro; los redactores inventaban principios que no existían en el cine, principios especiales para cada día, y sólo creían, abiertamente, en su talentos de cineastas.

Creo que mi calificación en lo que afecta a la parte artística de los guiones me autoriza a insistir sobre la necesidad absoluta de poner igualmente en vigor en el cine mis propios «principios» en materia de guiones. Dudo mucho que su actitud apoye la campaña destinada a recuperar para el cine a los escritores cualificados.»

El mayor poeta de nuestro tiempo, aunque haya gastado un gran cantidad de energía, de tiempo y de fuerzas para obtener la posibilidad de expresarse «a plena voz» en la pantalla, no ha podido, así, realizar su proyecto. Los funcionarios sin talento han salvaguardado sus «principios», pero Maiakovski ha dejado definitivamente el cine.

Han transcurrido varios años desde la muerte de Maiakovski, se han operado transformaciones colosales en todos los aspectos de nuestra vida. Y sólo los servicios de los guiones protegen, como en el pasado, sus estereotipados principios contra la irrupción de quienes trabajan en el cine poético. Toda voluntad de realizar un film poético, y especialmente un film *documental* poético, choca en todo momento con el muro de la estupidez y de la indiferencia. Provoca el pánico. Siembra el terror.

Te miran como a un hombre que intenta como sea que le asesinen. O aún peor: que es capaz de arrastrar a los demás a la muerte.

V. Katanian cuenta esta historia:

«El (Maiakovski) recorría todo el estadio, escalaba las barreras de una tribuna a otra. A los milicianos que le arrestaban, les mostraba todos sus papeles y sus carnets de prensa:

—Soy escritor, soy periodista; quiero verlo todo...

Y los milicianos le dejaban pasar.»

También nosotros, cine-poetas, cine-escritores, cine-reporteros, debemos probar ahora a nuestras direcciones que la autorización para ir a todas partes es condición indispensable para producir un film documental poético a gran escala, que es imposible filmar una conferencia de stajanovistas sin un pase para esta conferencia, que és imposible filmar un congreso de koljosianos sin tener medios para asistir a él, que es imposible filmar un congreso de komsomoles sin estar allí. Filmar sin posibilidad de filmar, montar sin posibilidad de montar, hacer un film visual y sonoro, un film visible y audible, sin posibilidad de ver y oír por sí mismo, éste es el más seguro medio para cortarse de la realidad, para entregarse a un irrisorio trabajo de cámara, a locas tentativas (inevitablemente formales) para salir del callejón sin salida en el que nos ha acorralado la organización...

Si un artista tiene tanta hambre de crear que carece de fuerza para soportar las torturas de la espera y de los tiempos muertos, si acepta con los ojos cerrados producir un film en condiciones manifiestamente desesperadas, comete un error.

Yo mismo cometí este error cuando, en lugar de mantenerme firme, cedí a las exigencias de la dirección y emprendí el montaje de *Entusiasmo*, cuando sabía perfectamente que todos los documentos humanos filmados habían sido destruidos por razones técnicas. Cada vez que se acaba haciendo concesiones a la dirección, cada vez que se acaba aceptando un compromiso, cada vez que se espera forzar los callejones sin salida administrativos al precio de un esfuerzo de creación inhumano, se está en peligro de formalismo, de formalismo forzado, de un formalismo que se nos impone a pesar de los proyectos de creación.

A diferencia de lo que ocurre en literatura, en el cine no se conservan los films poéticos (particularmente los films poéticos documentales) en su forma original, que les ha dado el autor. La prueba del tiempo no les es aplicable. Los mismos *Tres cantos sobre Lenin* no han escapado a la suerte habitual. Hasta el momento no hemos podido satisfacer al camarada Kerjentsev, que pedía ver una copia válida de este film en su forma original. Hasta el momento hemos luchado sin resultado alguno contra la destrucción de los ejemplares de autor, de los «manuscritos» originales.

Incluso hemos luchado sin resultado alguno para que la producción de estos films se hiciera sin compromisos.

Nosotros, cineastas del film poético documental, ardemos en deseos de trabajar. Nuestra hambre de crear es inmensa. Es preciso que nos esforcemos, a cualquier precio, para explicar a los dirigentes de nuestras cine-fábricas, a nuestros directores, que el autor, el realizador que se somete sin discusión a principios de producción cinematográfica caducos y estereotipados, no vale nada. Hay que mostrar con el ejemplo de Maiakovski que el mayor poeta puede ser dejado fuera de la producción cinematográfica por culpa de estos principios estereotipados.

No hay que felicitarse por los compromisos en el plano de la organización, de la técnica o cualquier otro, por la aceptación por el realizador de un trabajo cualquiera; por el contrario, hay que contemplar todo esto con desconfianza. O este realizador es totalmente indiferente al resultado final de su trabajo, o su hambre de crear es tal que renuncia a todo: todo lo que quiere es echarse sobre una cámara.

Yo mismo, en este momento, tengo un hambre increíble. Hambre de crear, por supuesto. El alimento rueda a mi alrededor, me rodea. Si para mí no dependiera más que de una pluma y una hoja de papel, escribiría día y noche, escribiría, escribiría, escribiría. Pero tengo que escribir con una cámara. No sobre papel, sino sobre celuloide. Mi trabajo depende de toda una serie de imperativos técnicos y de organización.

Tengo que reconocer mis derechos sobre mi lugar de trabajo. Y cuando ni siquiera obtendría nada de tal dirección, no pienso capitular. Jamás olvidaremos lo que Maiakovski decía en análoga situación:

«Las direcciones pasan; el arte queda.»

Me mantengo firme cuando se trata de la línea esencial de mi trabajo y me abochorno cuando me abandono a fruslerías. Quizá debería, como Maiakovski, batirme por cada fruslería, sin experimentar molestias. Maiakovski envía un poema a un periódico. ¿Cuánto pagan?, pregunta. Se le contesta: 45 kopeks la línea. ¿Y cuánto pagan a los demás? Cuarenta y cinco kopeks a todo el mundo. «Entonces denme cuarenta y seis kopeks la línea.» Exigía categóricamente que se le respetaran sus versos. Aunque no fuera más que con un kopek de respeto más que por los versos habituales.

Evidentemente, el problema no radica en que no se pueda vivir sin un elevado tratamiento. El problema es la forma en que se nos trata.

Lenin decía que hay que conocer aquello de que se escribe, de que se habla.

El arte de hablar de lo que no se ha visto, de lo que no se conoce, es un talento especial que, desgraciadamente, muchos poseen. Felizmente, no lo poseo. No se puede establecer un debate sobre suposiciones. No tengo razones para dudar que el film *Prometeo* [21] peque de formalismo, y por esto sería indispensable verlo.

He conseguido (incluso en apreciable medida) hacer accesible, comprensible, a millones de espectadores el film *Tres cantos sobre Lenin*. Pero no al precio de un rechace del lenguaje cinematográfico. De un rechazo de los procedimientos anteriormente descubiertos.

El problema no es separar la forma del contenido. El problema es el de la unidad de la forma y del contenido. El problema es prohibirse a sí mismo desorientar al espectador mostrándole un trucaje o un procedimiento que no ha sido engendrado por el contenido ni exigido por la necesidad.

En función de esto, no hay necesidad siquiera de poner el pie «sobre el cuello de su propia canción». En 1933 decidí, pensando en Lenin, volverme hacia las fuentes de la inspiración popular. Y el futuro me ha demostrado (recordaréis la intervención de Gorki en el Congreso de Escritores) que no me había equivocado. Las objeciones puestas a esta forma de hacer eran falsas. No me había equivocado; veía correctamente.

---

[21] *Prometeo*: Film de principios de los años 30 que fue considerado pernicioso y prohibido.

Quiero continuar por este mismo camino.

1936

6 de septiembre.

Una elevada productividad gracias a distintas medidas de organización. Métodos de organización del trabajo distintos a los del film interpretado. Una elevada productividad sin mengua de la calidad. No se trata de producir artículo de desecho en gran cantidad. El film documental merece respeto siempre y cuando no se oriente hacia la cantidad sin tener en cuenta la calidad. Los apresurados, los imitadores, los plagiarios sin talento, los embrolladores, han deshonrado el cine documental.

Una elevada productividad. ¿Cómo conseguirla? No por medio de sermones moralizadores. Experiencia. Organización. Técnica. Ejemplo. Invención. Trabajo encarnizado. Fuera tabús. «Con tal de que todo vaya bien...» ¡No! No así.

El ladrón en el papel de inspector.

«Función: inspector de las cajas de ahorro.

Profesión: ladron reincidente.»

(Sacado de un suelto sobre un ladrón en el *Pravda* del 22 de septiembre de 1936, núm. 262.)

Si la cine-verdad es la verdad mostrada por los métodos del *cine-ojo, el inspector* no podrá ser filmado de una forma *cine-ojo* si no se le arranca su máscara, si detrás de la máscara del inspector se percibe el *ladrón.*

El único medio de arrancar su máscara al inspector es observarlo a escondidas, filmarlo a escondidas, es decir, con una cámara invisible, una película ultrasensible y objetivos

de gran luminosidad, con película para observarle noche y día; además, con una cámara silenciosa (visión más sonido), una cámara preparada para rodar permanentemente, que se pone en marcha instantáneamente, desde el mismo momento en que se le ve.

Estamos aquí en la sección de sucesos. No es en el teatro, sino en la vida, donde, para llegar a la caja, el ladrón interpreta el papel de inspector.

O que para seducir a su prometida y llevársela consigo, el aventurero interpreta el papel de novio enamorado. O que el astuto se hace el tonto para estafar mejor a su víctima. O que la prostituta ejerce su oficio disfrazada de muchachita inocente para engañar a los inocentes. O que el hipócrita, el adulador, el burócrata, el charlatán, el espía, el soplón, el santurrón, el traidor, el camaleón, etc., disimulan sus pensamientos, interpretan este o aquel papel y se quitan la máscara cuando nadie puede verlos u oírlos. ¡Mostrarlos sin máscara, qué tarea tan ardua y tan noble!

Todo esto ocurre cuando el hombre interpreta un papel en la vida. Incluso si se coge a un actor profesional que interpreta un papel en el teatro, filmarle a lo *cine-ojo* equivale a mostrar el sincronismo o el no-sincronismo del actor y el hombre, la coincidencia o la no-coincidencia de las palabras y los pensamientos, etc. Me acuerdo de un actor del cine mudo que, muriendo, ante la cámara, por sus heridas, expresando el sufrimiento con todo su cuerpo y su rostro, contaba una historia divertida que hacía reír a todo el equipo, visiblemente muy orgulloso de este talento que tenía para actuar sin experimentar emoción alguna. Si una cámara sonora hubiera registrado las convulsiones del herido, en lugar de los gemidos, habríamos oído, con gran extrañeza por nuestra parte, algo diametralmente opuesto a lo visto por nuestros ojos: juegos de palabras, chistes, algunas risas...

El actor debía haber muerto tantas veces ante una cámara, que no necesitaba ningún esfuerzo cerebral para morir una vez más dentro de las reglas del arte. Tenía la mente libre para contar historietas. Esta aptitud para el desdoblamiento en aquel momento me asustó.

Mostrar en el *cin-ojo* a Ivanov en el papel de Petrov es mostrarlo en tanto hombre en la vida y en tanto actor en la escena, sin confundir su forma de actuar en escena con su comportamiento en la vida, y viceversa. Ante nosotros no tenemos a Petrov, sino a Ivanov, en el momento de interpretar el papel de Petrov.

Si una manzana falsa y otra auténtica son filmadas de forma que no se las pueda distinguir, ello no quiere decir que se sepa filmar, sino, por el contrario, que no se sabe.

Hay que filmar la matanza auténtica de forma que no sea posible ninguna falsificación. Es posible morder una manzana auténtica, comérsela; con una falsa, ello resulta imposible. Un buen operador tiene que mostrar visiblemente todo esto.

Yo soy un cine-escritor. Un cine-poeta. No escribo sobre papel, sino sobre película.

Como todo escritor, necesito proveerme de documentos. Anotar mis observaciones. Hacer croquis. Pero no sobre papel, sobre película.

Como todo escritor, no trabajo más que en una obra. Paralelamente a los grandes poemas, escribimos pequeños relatos, ensayos, versos. Muchos grandes escritores han «copiado» a sus héroes de personajes que han existido realmente. Por ejemplo, el retrato de Anna Karenina tuvo como modelo a una de las hijas de Pushkin. Yo quería escribir sobre película la historia de Maria Demchenko, inspirada por Maria Demchenko. Con la diferencia de que no puedo escribir sobre película después de que hayan terminado los acontecimientos. Sólo puedo escribir en el mismo momento en que se producen. No puedo impresionar sobre celuloide el congreso de komsomoles cuando el congreso ya ha terminado. No puedo filmar un desfile de gimnastas sin asistir a esta manifestación. Y no puedo, como hacen determinados corresponsales, redactar una crónica sobre un acontecimiento, un espectáculo o un carnaval, varios días después de que el acontecimiento se haya producido.

No exijo de un operador que se encuentre allí donde se produce un incendio dos horas antes de que estalle. Pero no puedo admitir que se vaya a filmar un incendio una semana más tarde. La dirección me concedió una autorización para filmar el congreso de koljosianos, para filmar a Demchenko, etc., pero cuando ya no había nada que filmar. Esto es lo que se denomina un «acuerdo con la dirección».

Estoy trabajando ahora sobre temas que afectan a la mujer. No se trata de un tema único. Es una serie de films cortos y largos.

Son films sobre la estudiante, sobre la niña en la casa cuna, sobre la madre y el niño, sobre el aborto, sobre la obra de la juventud femenina, sobre la condición de la joven entre nosotros y en el extranjero, sobre el descanso y el trabajo, sobre los primeros pasos y las primeras palabras de la niña, sobre la chiquilla, la joven, la mujer, la abuela.

Hablaré de personas determinadas, que viven y actúan. La elección de estas personas puede fijarse de común acuerdo. Filmaré el comportamiento del hombre, desde los pañales hasta la vejez. Todo ello es solamente posible en el marco de un proceso ininterrumpido de información, de rodaje y de montaje. De un proceso ininterrumpido de recopilación de documentos preparados por el autor. De un proceso ininterrumpido de observaciones cámara en mano.

Hay que crear un estudio, un laboratorio de creación en el que se pudiera trabajar en condiciones especiales, donde los proyectos de creación y las formas de organización no se destruyeran mutuamente.

Veríamos entonces cómo la cantidad y la calidad de los films producidos creceria sin cesar y cómo el coste de cada film concreto disminuiría simultáneamente.

12 de noviembre.

Intento utilizar este día de vacaciones. Hay poca gente en la fábrica. Me he instalado en la sala de montaje común. Pero el material *español* no está. Se lo llevaron ayer para una proyección y, según afirma el gerente, no lo han devuelto. Espero hasta las dos. No hay material, y, aparentemente, no lo habrá.

Recuerdo cómo se indignaba el camarada Chumiatski [22] cuando, por cualquier fallo de organización, Eisenstein perdía 20 ó 30 minutos. Decía que se desperdiciaba capital creador en pequeñeces, que se cometía «un crimen contra el material más caro: el artista, el maestro».

¿Por qué, entonces, el camarada Chumiatski se calla cuando el crimen cometido contra mí no se mide en minutos, sino en semanas, en meses e incluso en años de tiempo que se me roba? ¿Acaso el crimen cometido contra el maestro, no del film interpretado, sino del documental poético no es considerado como un crimen?... En tanto que el camarada Chumiatski no proclame en voz alta que juzga mi trabajo útil y no perjudicial, en tanto que no afirme que tengo que ser colocado en el mismo plano que los demás realizadores, no sólo en cuanto a las obligaciones, sino también en cuanto a los derechos y posibilidades, continuaré siendo privado de las condiciones mínimas de producción y de existencia.

13 de noviembre.

Cuando esta noche han callado, ya tarde, los altavoces y demás ruidos domésticos, he conseguido finalmente concentrarme y reflexionar sobre el material español. He llegado de nuevo a la convicción de que es preciso comenzar urgentemente un film documental consagrado a los acontecimientos de España. Podría responder del éxito de este trabajo si me encargara realizarlo como sé y me gusta hacerlo. Solamente pensar en un trabajo como éste hace nacer en mí una intensa emoción creadora.

Por el contrario, en lo concerniente a los cortometrajes encargados por la sección de exportación, tengo que confesar honéstamente que no tengo ninguna idea interesante sobre el tema. Aquí, lo importante es, sobre todo, la velocidad de ejecución, la llegada a tiempo de los telegramas y no la fuerza monumental de la imagen. He pasado ya esta etapa y ya no me siento un especialista del género.

La imposibilidad, en las condiciones habituales, de organizar adecuadamente el montaje del film resulta un enorme obstáculo para nuestro trabajo.

La imposibilidad de conservar de uno a otro film los documentos de autor recogidos sobre película, la ausencia del derecho a renovar estos stocks, la ausencia de una cinemateca para el autor y de un local permanente, todo ello reduce el trabajo de montaje a una serie de intermitencias, conduce a la constitución en secreto de stocks de película impresionada, a destruir lo que se ha hecho, a la necesidad de cantar diez veces la misma letanía, a empezar de nuevo el trabajo desde cero.

El laboratorio que organizamos resuelve todos estos problemas, pasando del sistema de sesiones de montaje intermitentes a un proceso ininterrumpido de montaje, pasando de la conservación de los trozos filmados a la constitución de una base de montaje, de una cinemateca de autor.

El otro obstáculo muy grave es la imposibilidad, en las condiciones habituales, de desarrollar, formar y mantener los hombres que nos resultan indispensables.

Generalmente, una vez acabado el film, se licencia al equipo y hay que recomenzar desde cero todo el trabajo de formación de cuadros especiales.

Gracias al laboratorio, el operador, el ingeniero de sonido, el realizador, el ayudante, el informador y el organizador se formarán de forma continuada, de film en film, se desarrollarán de forma continuada sin frenar la salida de los films, sino, al contrario, acelerándola.

---

[22] Chumiatski, dirigente del cine soviético en los años 30.

Estos mismos obstáculos se levantaban en nuestro camino en el terreno de la información y en todos los aspectos del trabajo de organización, y formaban entre todos una gruesa muralla ciega y estereotipada contra la que chocaba el pensamiento vivo y sobre la que se estrellaban todas nuestras tentativas para forzar el paso a los films que deseábamos realizar sobre el comportamiento humano.

Entre nuestra decisión de pasar de los poemas sobre la edificación de la industria y de la agricultura al conocimiento del hombre en su movimiento, su desarrollo, su comportamiento, y la aplicación de esta decisión, se alzaba el muro del aparato (no del aparato de rodaje, sino del aparato burocrático).

Para cambiar la situación por la cual desperdiciamos inútilmente nuestras fuerzas, por la cual las formas standard de producción prescritas destruyen implacable, automáticamente, estúpidamente, todas nuestras empresas, todos nuestros proyectos de creación, hemos decidido poner en marcha un laboratorio de creación.

Los films de un tipo concreto que producirá nuestro laboratorio serán realizados solamente en condiciones muy concretas, adecuadas a este tipo de films, y no en condiciones estereotipadas de organización.

El laboratorio de creación tendrá como primera característica la de apoyar su trabajo en personas seleccionadas por la dirección del laboratorio, de entre los entusiastas que conocen y aprecian esta difícil empresa, y no en colaboradores designados al azar.

Como segunda característica, el laboratorio apoyará su trabajo de rodaje en una base de rodaje palpable, especialmente adaptada a nuestra peculiar forma de trabajo, y no sobre aire, sobre promesas y resoluciones.

La tercera característica del laboratorio de creación será la de apoyar su trabajo de montaje sobre una base de montaje de actividad permanente, con: *a*) una cinemateca de autor; *b*) una sala de montaje y de operaciones, y no sobre fragmentos dispersos, residuos de uno u otro film.

Como cuarta característica, el laboratorio de creación apoyará su trabajo de información en un sistema de observaciones continuadas y no en informes ocasionales y fragmentarios (de caso en caso).

La quinta característica del laboratorio de creación será la de apoyar su trabajo de organización en un estado de disponibilidad permanente de la técnica y de la organización, que permitan partir para filmar en cualquier momento, y no en la prisa y la precipitación desencadenadas por el estado de alerta.

La sexta característica del laboratorio de creación será la de desarrollar simultáneamente varios temas relacionados mutuamente en el plano de la creación y de la organización, aun cultivando amorosamente los films de su vivero.

El laboratorio de creación tendrá como séptima característica la de aumentar poco a poco la cantidad de films y mejorar su calidad sin multiplicar los grupos de trabajo y sin aumentar el presupuesto, utilizando de la mejor forma posible las fuerzas de un solo grupo gracias a un perfeccionamiento continuo del trabajo de información, de organización, de rodaje y de montaje.

La octava característica del laboratorio de creación será la de ejercer una influencia bienhechora sobre la producción cinematográfica de los demás grupos y de las otras cine-fábricas, no gracias a sermones moralizantes, sino gracias a ejemplos vivientes, a modelos de creación cinematográficos de un elevado nivel.

Como novena característica, el laboratorio de creación no permitirá la existencia de desechos de realización; el proceso ininterrumpido de producción, aplicado a una serie de temas, hará que un punto de vista que no puede incluirse en un tema concreto pueda ser utilizado satisfactoriamente en otro.

Y, finalmente, la décima característica del laboratorio de creación será la de ignorar casi totalmente los tiempos muertos habituales. Al estar permanentemente dispuesto a rodar y beneficiándose de la posibilidad de filmar en cualquier lugar, en todo momento, en cualquier circunstancia, si por determinadas razones un rodaje falla, raramente se encontrará en el caso de no poder ser reemplazado instantáneamente por otro (si no sobre el mismo tema, al menos sobre un tema paralelo).

El laboratorio es necesario para:

Pasar de la situación del «todo es imposible» a la de «todo es posible» (solamente es «imposible» la tarea para cuya ejecución es preciso ésto y aquéllo).

Pasar del sistema de acuerdos permanentes al de las acciones,permanentes.

Estamos seguros de que el jardín experimental que es nuestro laboratorio florecerá. Estamos seguros de ofrecer al país hermosos frutos de este jardín por poco que se nos conceda la posibilidad de cultivar nuestros films como sabemos y entendemos, en las condiciones concretas propias de este tipo de obras.

No tenemos temor alguno a las dificultades de creación.

Nos gustan y experimentamos un placer al superarlas.

Esquema del laboratorio:

1) *Despacho del realizador.*—Lugar para reflexionar. Para escribir. Lugar para anotar los anteproyectos, redactar los planes y esquemas de rodaje y de montaje. Lugar para recibir a los visitantes. Para visionar y controlar en una pequeña pantalla los resultados de las distintas operaciones. Lugar para las conferencias con los colaboradores. Lugar para leer y analizar, lápiz y tijeras en mano, los documentos indispensables. Lugar para descansar después de la sala de operaciones, y durante el trabajo nocturno. Lugar para las pausas entre dos operaciones. Lugar para estar solo y

concentrar los pensamientos en los instantes estratégicos difíciles. Lugar para los proyectos y las decisiones cruciales.

2) *Sala de operación.*—Lugar para operaciones de montaje. Lugar en el que serán confrontados los resultados de los trabajos de información y de rodaje. Lugar en el que se realizará la primera selección del material tras el rodaje y revelado de los negativos. Lugar en el que se realizará la segunda selección del material tras el tiraje de positivos. Lugar en el que se realizará la tercera selección tras clasificar el material según los temas. Lugar en el que se realizará la cuarta selección del material (sonoro y mudo) en el interior del tema tratado. Borrador de montaje de film. Correcciones y permutaciones. Ultimo control de los fragmentos recogidos de uno en uno y de las combinaciones de fragmentos, de la asociación de la imagen y la música, la palabra y el rótulo. Control del tiempo, del ritmo de la obra. Control de la longitud. Montaje definitivo.

3) *Despacho de información y organización.*—Los ojos y oídos del laboratorio. Lugar para el reconocimiento preliminar. Estación de observación. Enlaces telefónicos, epistolares, personales, con los seres y acontecimientos observados. Organización de los puntos de observación. Preparación del material de información para el realizador. Ejecución de las misiones de información y de organización. Trabajo administrativo sobre las operaciones de rodaje. Despacho responsable de los medios de desplazamiento y de la posibilidad de enviar un equipo a rodar en cualquier momento.

4) *Cinemateca de autor.*—Lugar en el que se conservarán los stocks de documentos filmados por el realizador. Lugar desde el que se proporcionará a la sala de operaciones el material afectado por la operación en curso. Carnet del realizador. Ante-proyectos, puntos de vista aislados, croquis y demás fragmentos a la espera. Base de montaje de vocación particular, desarrollándose de film en film y ofreciendo al autor-realizador la posibilidad (a medida que aumentan

los stocks filmados) de reducir poco a poco el tiempo entre la salida de los diferentes trabajos.

5) *Grupo móvil de montaje.*—Una «casita sobre ruedas». Un autocar especialmente arreglado, con un remolque, que ofrezca la posibilidad técnica de filmar en cualquier sitio, en cualquier momento, en cualquier circunstancia.

Mi proposición de organizar un laboratorio de creación procede de la necesidad de sacar a nuestro grupo de la situación en la que se ha encontrado estos últimos tiempos en el Mejrabpomfilm. Resumo brevemente esta situación.

Al terminar los *Tres cantos,* nuestro grupo ha tomado esta decisión: pasar del film poético tipo mirada al horizonte a los films sobre el *comportamiento del hombre.* Contra lo esperado, en lugar de recibir felicitaciones y apoyo, hemos chocado con la oposición de la administración. A una oposición que no se expresaba en palabras, sino en hechos. A una prohibición, *no* en palabras, sino en los hechos. Total de una suma cuando todos los sumandos están prohibidos. La actuación de la dirección estaba en el polo opuesto de las decisiones. Los hechos se oponían a las palabras. Acuerdo de pura forma, rechazo del hecho. La mano derecha firmaba, la izquierda borraba. El más y el menos. Es decir, cero. Y, como es sabido, «toda cifra multiplicada por cero es igual a cero».

Todas nuestras proposiciones de racionalización y de creación, multiplicadas por este cero, producían inevitablemente el cero.

Debemos concentrar en nuestro laboratorio nuestra amplia experiencia del rodaje, el conjunto de nuestras investigaciones y descubrimientos dispersados a los cuatro vientos a causa de un trabajo mal organizado a la fuerza, a fin de filmar correctamente el comportamiento del hombre fuera del taller, en el medio natural.

Todo lo que ha proporcionado hasta hoy una administración incompetente para desarrollar nuestro trabajo de

montaje tiene que ser considerado, no como una ayuda, sino como un desarme sistemático, como una destrucción de los frutos del trabajo de nuestro grupo de inventores.

El laboratorio de creación pondrá fin a la destrucción de nuestras sementeras y será la primera piedra de nuestro vivero de creación, de nuestro jardín de creación.

1937

17 de enero.

¿Quizá también yo interpreto un papel? El papel de investigador de cine-verdad. ¿Es verdad que busco la verdad? ¿Quizás se trata de una máscara que yo mismo no reconozco...?

Lo dudo. Me gustan las personas. No todas, solamente aquellas que dicen la verdad. Por eso me gustan los niños. Estas personas me atraen.

Por esta razón me gustan las obras creadas por el pueblo. El objetivo es la verdad. Todos nuestros procedimientos, todos nuestros métodos, todos nuestros géneros, etc., son solamente medios. Los caminos de la creación son diversos, pero el objetivo debe ser único: la verdad.

Las condiciones de vida y de producción, los medios de transporte, los documentos en reserva, las exigencias de estos o aquellos aparatos, de una película concreta, constituyen medios. ¿Para qué sirven los films que no buscan descubrir la verdad? Si no eres capaz de hacer un film que contenga la verdad, no hagas el film. No tenemos necesidad alguna de esta clase de films. Exige estas posibilidades y estos medios. En esta materia, la ausencia de pretensión es peligrosa y está desplazada.

Pero no todo el mundo ama la verdad. Dí a la gente una verdad molesta, te sonríen y disimulan su rabia.

Hay que odiar la mentira agradable. Pocos son capaces de ello.

Cuando los críticos escriben, en su mayor parte, hacen pasar nuestros medios por nuestro fin. Y atacan nuestros medios pensando que atacan nuestro objetivo. Ser incapaces de distinguir los medios del fin, ésta es la desgracia de nuestros cine-críticos.

Haces cola en los baños públicos y te preguntas cómo los demás realizadores se las arreglan para no hacerla.

Se trata, sin duda de un talento especial: el de obtener un apartamento con sala de baño. El de tener derecho a utilizar un coche y partir para rodar con la cámara adecuada.

La modestia y la ausencia de pretensión están muy bien, evidentemente. Pero, ¿notas como los camaradas que gozan de mejores condiciones de vida empiezan a mirarte desde arriba, a tí, simple peatón?

«¿No son camaradas el peatón y el caballero?».

Mis vecinos de apartamento (son muy numerosos) empiezan a considerarme desdeñosamente. O con suspicacia. Desde que me han condecorado, han empezado a mirar de soslayo mi habitación. Han sabido por los periódicos que las personas condecoradas tenían derecho a un apartamento, etc. Si me quedo en esta habitación, por algo será. Los inquilinos de nuestro apartamento cambian lentamente, más lentamente de lo deseable. Todos prefieren mantenerse amurallados tras sus máscaras, y sus máscaras no son conocidas. Sin máscara, no dejarían de ganar.

La peor de las verdades es, de todas formas, la verdad.

1938

Un proyecto de creación seguirá siendo un proyecto y nada más si no disponemos de condiciones adecuadas a su realización.

El deseo de realizar un proyecto no es suficiente por sí mismo. Hay que plantearse claramente que en unas condiciones concretas el proyecto podrá ser realizado en su totalidad, que en otras, sólo lo será parcialmente y con alteraciones, y que, en otras, finalmente, no podrá ser realizado en forma alguna.

¿Puede afirmarse que este proyecto de autor puede ser realizado por cualquiera? ¿Por cualquier realizador, cualquier operador, cualquier ayudante, etc.? No, no se puede.

¿Puede afirmarse que este proyecto puede ser realizado con cualquier instalación de iluminación y rodaje, con cualquier condiciones técnicas, de organización, en cualquier plazo, con cualquier medio de transporte, con cualquier tipo de película?... Tampoco puede afirmarse.

Hay que organizar la victoria y no esperar que venga por sí misma, a consecuencia de un milagro cualquiera.

El único medio de realizar un proyecto no-standard es crear condiciones no-standard y presentar exigencias no-standard para el guión, el rodaje, el montaje y todo lo que concierne a la creación, la técnica y la organización.

Dado que exigimos realizar nuestro proyecto sin compromisos; dado nuestro odio hacia la falsedad y la pseudoverdad que los chapuceros y charlatanes se esfuerzan en poner en lugar de la verdad de mil colores; dada nuestra voluntad de dar creaciones surgidas de la imaginación popular y no precipitadas ilustraciones de consignas e inscripciones; dada nuestra aversión por los métodos de trabajo estereotipados, nos resulta imposible aceptar las condiciones que paralizan cualquier tendencia a apartarse de las recetas universales e impersonales garabateadas en un despacho, sin corrección alguna para las excepciones.

Y, ante todo, los hombres.

Es preciso formarlos cuidadosamente, de film en film, progresivamente, en el curso del trabajo.

La ausencia de equipo permanente, es decir, la ausencia de un equipo de hombres formados por el autor-director y el realizador, excluye toda posibilidad de impulso para el film poético.

Es imposible, una vez acabado un film, empezar de nuevo cada vez desde el principio, empezar a designar de nuevo a personas nuevas que, en su mayor parte, no muestran interés alguno por el film poético y son perfectamente incompetentes. Necesitamos personas unidas por un mismo sueño, una misma idea, un mismo objetivo y una misma obstinación para alcanzar este objetivo. La claridad, la unidad, la comunidad del objetivo sólo pueden existir en el seno de un equipo soldado por la lucha contra las dificultades y los obstáculos, soldados por el éxito y los fracasos comunes, por las victorias y derrotas comunes, y no en el seno de un equipo constituido por azar, por personas empleadas allí porque, casualmente, estaban libres en aquel momento.

Existen, asimismo, las condiciones técnicas y de organización, la base para el trabajo de creación.

No se trata de condiciones reunidas casualmente en un momento dado, de cámara o de sistema de iluminación que se encuentran allí casualmente, o, aun más, de disposiciones y condiciones no-standard destinadas a otros fines, sino precisamente del aparato, o el sistema, en el cual las disposiciones, en resumen, las condiciones que no obstaculizan la solución de la tarea dada, sino que la favorecen.

No se trata de los plazos standard o dejados al azar, por cualquier razón, sino de los plazos mínimos que exige la realización sin compromisos del film que queremos hacer y no de un film cualquiera.

Y, finalmente, no se trata de mil o dos mil rublos, sino de la suma mínima que exige la realización del film que queremos hacer y no de un film cualquiera en general.

7 de septiembre.

Medios de combate prohibidos. Lo que me he prohibido a mí mismo:

1) recurrir a la no-verdad para obtener la verdad;

2) jugar con la estupidez de los demás para aumentar las posibilidades de éxito;

3) la apariencia de la verdad en lugar de la verdad.

¿Cómo batirse contra las respuestas burocráticas, contra las instrucciones que no son decisiones, sino aplazamientos de decisión; contra el sempiterno «mañana»?

¿Cómo explicar la intolerancia para con el talento y la tolerancia para las nulidades?

¿Cómo distinguir la cobardía de la prudencia, la verdad de lo aparentemente auténtico, la interpretación de la no-interpretación, la afectación de la emoción, el hecho de la fábula?

Comprendo que se prohiba o que se autorice. Pero, ¿qué hacer si «no se prohibe todo, no autorizándolo»? ¿Si se nos mete en la incubadora o se nos deja en remojo? ¿Qué hacer frente a las dilaciones y las lentitudes interminables?...

Se puede echar abajo un proyecto de creación, o bien dejarlo en remojo durante años, durante toda la vida.

¿Cuáles son los medios adecuados para salvarlo? ¿Son buenos todos los medios, estos medios corrientes detestables, estos medios despreciables y envilecedores, estos medios deshonrosos a los que recurren a cada paso los charlatanes y negociantes?

¿Pueden utilizarse medios de baja estofa cuando se lucha por una elevada causa?

Yo, aparentemente, no puedo.

Mientras influya mi odio hacia estos medios.

Mientras busquemos la verdad por la verdad.

En un guión documental, no puede escribirse de antemano que «Ivanov se ha ahogado al bañarse». ¿Quién puede afirmar que va a ahogarse, o incluso a bañarse?

Continuará viviendo, sonriendo y jugando al ajedrez, a pesar de la indicación del guión según la cual debía «bañarse y ahogarse».

En los films documentales cuyo tema es el comportamiento del hombre no se pueden utilizar los procedimientos y esquemas habituales de producción. Aquí se precisa el plan de operaciones distinto expuesto en el proyecto de laboratorio de creación.

Resulta imposible describir el incendio de una casa antes de que se produzca. Quizá ni siquiera haya incendio.

Habrá que desmentir la descripción como si fuera una invención, o bien pegar fuego a la casa como requiere el guión. Pero este caso no será ya un film de actualidades, sino un film corriente interpretado con decorados y actores.

Durante estos últimos años, no podía siquiera plantearse la cuestión del total florecimiento del film documental de actualidades.

Los más vigorosos medios de lucha utilizados contra estos films han sido su *no-publicación*, su estrangulamiento por los circuitos de distribución.

Todo trabajo sobre esta clase de films se hacía absurdo y sus autores eran reducidos a la desesperación y la desolación.

¿Es posible:

1) conceder al film documental de actualidades los mismos derechos y posibilidades que a los films habituales (teniendo en cuenta las características del film de actualidades)?

Es posible.

2) ¿Plantear de nuevo el problema de la proporción leninista en los programas de las salas de cine?

Es posible.

3) ¿Reconquistar la confianza del espectador hacia estos films sin correr tras la cantidad, sino partiendo de la posición «más vale menos pero mejor»?

Es posible.

4) ¿Obligar a los circuitos de distribución a concertar con nosotros contratos que incluyan el compromiso de promocionar los films de actualidades?

Es posible.

5) ¿Instituir para los colaboradores de estos films un sistema de remuneración directamente proporcional a la calidad y cantidad de trabajo efectuado, lo que suprimiría la retribución según un índice formal desprovisto de significación (número de bobinas)?

Es posible.

6) ¿Reorganizar el sistema de trabajo de los estudios de forma que las actualidades excepcionales o corrientes no frenen la producción de los films documentales artísticos?

Es posible.

1939

7 de agosto.

Si existiera un libro titulado *El sistema de Vertov* o *El arte de Vertov* resultaría fácil, a menos que cambiara la Dirección del cine, familiarizar rápidamente a la nueva dirección con mi persona; el director sabría entonces cómo utilizarme mejor. Al no existir, se llega al resultado de que «el pastelero enhorna botas» y de que «el zapatero recose pasteles». De manera insensata, se me transfiera a puestos que en modo alguno me resultan adecuados y sólo me encargan trabajos extraños a mi naturaleza artística.

Observar, éste es un derecho concedido a todos los alumnos de Pavlov y a todos los sabios y escritores en general, pero no a él. Se le dice que todo debe estar señalado en el guión, que el guión es primordial.

Pero él cree que lo primordial es la materia, la naturaleza, el cine-material documental acumulado sobre celuloide. Va desde las cine-observaciones hacia su organización de imágenes. Pero se le fuerza a someterse al orden inverso, al orden standard de realización de los films de actores habituales, del guión (concebido en el despacho o libresco) a la naturaleza, con, como propina, la obligación de someter forzosamente la naturaleza a las exigencias del «guión».

Y todo ello por temor a lo que constituye una excepción, por temor a las experimentaciones, por temor a turbar su tranquilidad y su confort, por temor a la luz viva y a la oscuridad profunda, por cuidar el «dejadme vivir en paz»...

14 de agosto.

El trabajo creador, éste es el más voluptuoso descanso. la inacción y la espera imbéciles, éste es el más penoso trabajo, el más agotador y el más destructor para el organismo humano.

No siempre se aceptan mis guiones y no me los devuelven. Pero ya no estoy en condiciones de aguantar el golpe. Cada vez siento más claramente que me han engañado deliberadamente. En modo alguno estoy en el sitio que me corresponde. El Mostejfilm no se ha hecho para mí.

He dirigido una solicitud al director. Solicito unas vacaciones sin sueldo. Voy a redactar un guión y una solicitud. Voy a trabajar con una pluma, dado que no puedo hacerlo con una cámara.

He llegado a un grado tal de nerviosismo que ya no puedo coger el tranvía. El menor roce en el interior de un vagón o del gentío me causa un choque nervioso. Me mantengo en pie por auto-sugestión.

En todas las demás artes, se tiene derecho a «componer según la naturaleza». ¿Por qué no tengo yo tal derecho? En tal caso, no habrá más tiempos muertos posibles; no dependeré del procedimento de aceptación, sino de mí mismo.

24 de octubre.

En general, las cosas suceden así: el realizador escoge uno de los guiones propuestos por el estudio.

Conmigo, ocurre lo contrario.

Hago propuesta tras propuesta. Pero jamás el estudio propone nada. Tengo la impresión de que estoy en un escenario y que la dirección y la sección de guiones están en la sala.

Pierdo la cadencia a fuerza de proponer una u otra cosa.

Los espectadores miran, escuchan. Y se callan.

Tengo igualmente la impresión de estar abajo. Frente al primer escalón de una escalera larga y escarpada. Mi violín está colocado allí arriba, sobre el rellano. Muevo mi arco... en el vacío. Solicito que me permitan ir a buscar mi violín. Subo el primer escalón. Pero el jefe de este escalón me rechaza y me pide: «¿dónde va usted?».

Muestro mi arco y explico que mi violín está allí arriba. «Pero, ¿qué tocará usted con su violín? Cuéntenos, descríbanos lo que tocará. Examinaremos, corregiremos, completaremos, nos pondremos de acuerdo con los demás escalones, rehusaremos o aceptaremos...».

Afirmo que soy compositor, que no escribo con palabras, sino con sonidos.

En este caso, me pide que deje en paz a la gente.

Y me quitan mi arco.

Quieres hacer un film según un guión.

Pero te dicen:

—Esto es actuar sin un plan. Un film tiene que hacerse necesariamente según un guión.

Quieres hacer un film sobre hombres vivos.

Te dicen:

—Estoy profundamente convencido de que es imposible filmar hombres vivos por el método documental, no podemos autorizarle para ello.

Entonces, haces un film poético estilo mirada al horizonte o estilo cántico.

Te dicen:

—Todo esto es perfecto, pero el hombre vivo está ausente.

Desesperado, te decides entonces a hacer un film interpretado, con un actor, como hacen todos los demás.

Pero entonces te dicen:

—No podemos permitírselo. Tiene usted un nombre y una personalidad. Nuestro estudio no puede correr el riesgo. Debemos mantener la imagen con que el cine le conoce.

Me pregunto dónde está la salida de este túnel.

Ha dado vueltas en su lecho hasta la mañana. Y, como siempre, se ha despertado animado por una firme resolución. Tiene ganas de vestirse, de correr al estudio, de partir hoy mismo de expedición con un operador o de sentarse con un guionista y exponerle sus ideas. Que todo esté anotado según las reglas, mientras le den lo más rápidamente posible su violín. Si las cosas continúan de esta forma, seguramente se olvidará de la forma de tocar.

Y, como siempre, apenas se encuentra camino del estudio, se pone a dudar, no de su talento, sino de la organización. Mirad como sube la escalera de la fábrica, entra en el despacho de un funcionario, empieza a proponer su tema con entusiasmo... Pero no se le responde ni sí ni no. Y, acompañado por la desconfiada sonrisa del funcionario «prudente desde cualquier punto de vista», vagabundea por las calles, maldiciéndose por ser incapaz de vivir, incapaz de presentar su trabajo, incapaz de obrar con astucia o andarse con rodeos, incapaz de obtener un trabajo de creación por cualquier medio, como saben hacer los más vulgares destajistas del cine.

4 de febrero.

¿Es posible morir de hambre, no de hambre física, sino de hambre creadora?

Sí.

Morirás, y apenas haya ocurrido el hecho, los críticos harán el análisis de la herencia cinematográfica del difunto y establecerán que «la forma de la poesía de Vertov estaba legítimamente condicionada por el contenido de su obra creadora».

12 de febrero.

No me aislo, pero estoy aislado. No me invitan a ninguna parte. No me han dado carta de invitación para la conferencia sobre el film histórico. No figuro en el film de Kisselev *Nuestro cine* (para el vigésimo aniversario). No han incluido el artículo que me habían solicitado. Visiblemente, no hay para mí un panel en la exposición. No me han pedido ni fotografías ni imágenes. Mi silencio es acogido como un «me callo» y no como un «me hacen callar».

Pero esto me da igual... Si pudiera solamente trabajar.

1941

13 de enero.

No hay que oponer lo educativo a lo poético. No hay que oponer lo divertido a lo didáctico. Se trata de una interpretación. De un enriquecimiento de la poesía por la ciencia y de la ciencia por la poesía. No la fría información, sino la música de la ciencia. La poesía de la realidad. La actitud emocional hacia lo educativo y el interés educativo hacia lo emocional. La búsqueda, por medios propios del artista, y no solamente por medios puramente científicos.

Tarde o temprano, esta vía será abierta.

13 de marzo.

No hacer un film hasta el momento en que no quede en el guión la menor frase de «pathos barato». Se puede dejar un diálogo, si no es pomposo, sino caluroso, discreto, sincero. Sin corbatas chillonas, sin collares de diamantes, sin fuegos de artificio verbal, sin «altura» afectada. Y, lo que resulta esencial, cuando nace la palabra específica, inédita, jamás pronunciada todavía, la palabra imborrable.

18 de marzo.

Unos no tienen competencia para ocuparse de mi problema. Cuando sean competentes, ya no estarán aquí o yo no estaré aquí.

Otros son literales. Se atienen a la letra como a un ancla de salvación. Sólo se les puede arrancar de la letra arrancándoles la mano al tiempo que la letra. Sin embargo, es imposible formar un vocablo nuevo sin tocar las letras. Pero si es usted capaz de formar un vocablo nuevo sin mover de su sitio una sola letra, bueno, hágalo.

Tienes que aprestar todas tus fuerzas, concentrar toda tu energía para desplazar todas las montañas fijas. Y si te faltan las fuerzas, tienes que retroceder y hacer provisión de ellas. El problema no está en el talento, sino en el arte de encontrar la utilización de tus capacidades. Debes convertirte en organizador y administrador eficaz de ti mismo. O bien aliarte con alguien experto en problemas de organización. Apoyarte sobre él, hacer equipo con él y dar rienda suelta a tu impulso creador.

Un punto de apoyo. Un punto de apoyo.

22 de marzo.

¡Qué alegría da la verdad y no la pseudo-verdad! La alegría de ver en profundidad a través del afeite, a través del juego, a través del papel, a través de la máscara. Ver el llanto a través de la risa, la nulidad a través de la importancia, el temblor a través del valor, el odio a través de la cortesía, la secreta pasión amorosa a través de la máscara de la indiferencia altiva. La alegría de abolir las «apariencias», de leer los pensamientos y no las palabras.

1 de abril.

¿Cuáles son las condiciones que garantizan el éxito?

1. El todo en lugar de la parte. 2 Todo, salvo lo que aburra. 3. Seres vivos, no maniquís. 4. Nada de trocitos de carne, sino una construcción orgánica en la que los episodios no han sido perforados juntos como para ser colocados en un archivo o para salir de él, sino fundidos en un organismo viviente. 5. Más vale menos, pero mejor. 6. Qué no se oiga al apuntador. 7. No hay que imponerse al espectador. 8. Aprender de la naturaleza. 9. En el interior de los límites de las posibilidades técnicas. 10. En el interior de los límites de los plazos efectivos. 11. Ni mascado del todo, ni demasiado difícil de percibir. 12. Punto esencial: que todo provenga del autor. Idea nueva, construcción nueva, lengua nueva, y no ilustración impersonal de consignas.

26 de junio.

No he tenido tiempo de anotar nada. El 22, todo ha cambiado brutalmente. Es la guerra, Svilova y yo hemos reaccionado inmediatamene. Hemos presentado una solicitud y redactado un plan de rodaje de un film sobre las palabras de «Llanura, mi llanura». Esta canción servirá de punto de partida para el desarrollo del tema. Al igual que en *Canción de cuna* y los *Tres cantos*, que se han desarrollado y elaborado sinfónicamente a partir de simples melodías. Yutkevich ha estado de acuerdo. También Frolov estaba de acuerdo. Tenían que presentar el asunto en el Comité. Pero a la mañana siguiente (aparentemente, después de no sé qué conciliábulos), el cuadro ha cambiado. Frolov me ha advertido que nuestra solicitud había sido diferida momentáneamente. Pero hay otra cosa: *El hombre de la cámara* y el *Cine-reporter*, es decir, uno de mis temas permanentes (que provisionalmente había sido cubierto de injurias en la época del RAPP[22]).

He aceptado con gusto.

Tengo que tomar contacto con Bolchakov a este respecto.

26 de septiembre.

Resulta totalmente necesario que se sepa que no intento hacer descubrimientos en el terreno de la «forma pura». Todo lo contrario. Busco un tema y condiciones de producción que pudieran dispensarme de las complicaciones forzadas, de los procedimientos de rodaje o de montaje forzados.

Lo aclararé con un ejemplo: Un hombre salta por encima de un precipicio con ayuda de una pértiga. Se puede mostrar con un simple trucaje, con ayuda de un puente. Resulta forzado, pero es indispensable, si no hay otros medios.

Admitamos que necesito filmar un hombre documental en situación documental. Pero, en primer lugar, hay que filmar en una habitación muy pequeña en la que no hay sitio para un dispositivo de iluminación voluminoso; en segundo lugar, el hombre no soporta la luz artificial violenta; en tercer lugar, los aparatos están ocupados y no estarán a mi disposición en el momento dado, sino al día siguiente. En este caso, por mucho que se desee, será auténticamente imposible realizar el proyecto. Habrá que encontrarle un sustituto o que adoptar un sistema forzosamente complicado, al que se reprochará, cuando se le vea en la pantalla, la falta de simplicidad, ser alambicado. Lo que nos hace sospechosos de formalismo.

En la etapa actual de nuestras posibilidades técnicas y de producción, el realizador y el autor están lejos de poder fijar como quisieran todos los temas, todos los actos de un hombre.

El cine documental no es todavía un vehículo todo terreno. Nos encontramos todavía en la primera locomotora y en los primeros raíles. He pasado toda mi vida construyendo la locomotora, pero no he podido obtener una amplia red de raíles...

1943

15 de agosto - Alma Ata.

No creáis a quien afirme que soy perezoso. Estoy dispuesto a realizar cualquier trabajo, aun el más duro, si es creador, útil y necesario. «Una piedra indispensable jamás resulta pesada».

Pero tampoco creáis a quien dice: «Dadle los restos de temas inutilizados. Los montará todos. No tengáis en cuenta lo que quiere, lo que conoce, lo que le gusta».

---

[22] RAPP: Asociación rusa de escritores proletarios.

Es necesario que al realizador le guste la obra que produce. «La mujer amada es siempre bella». Hay que concentrar toda la atención, todas las fuerzas, toda la potencia del realizador en una única y gran obra que le guste y no desperdigarla entre diversos trabajos menores. Se puede arremeter, con la cabeza baja, contra cualquier tema.

Pero se corre hacia el desastre si no se estudia el problema previamente, si no se le aborda de muy cerca.

Hay que dominar este tema, enderezarlo: «Un caballo mal adiestrado se hace desarzonar rápidamente». Hay que hundirse profundamente en el interior del material, no limitarse a un conocimiento superficial, hay que utilizar hasta el fin todas las posibilidades de información y de organización, todas las posibilidades técnicas; sin ello, el film seguirá inacabado, imperfecto, le habrán sido quitadas todas sus riquezas esenciales. «Allí donde has encontrado oro, cava hasta la cintura».

No concedas confianza a aquellos que se vanaglorian únicamente de un bello material, solamente del bello comentario presentado en la pantalla, solamente de la brillante fotografía o solamente de un ventajoso tema. Es preciso que el autor y el realizador encuentren las mejores soluciones posibles a los problemas que se les plantean. En ocasiones, es posible presentar en su aspecto casi bruto un material exótico, encantador, elegante, y hacer el todo por un film acabado, por un film que produce efecto. Un film de esta clase es un engaño para los ojos. No apunta donde debe. A esta clase de artista, el pueblo le responde: «Por qué hablar de la plata que adorna tu fusil, hablemos mejor de sus disparos».

El otro tiene «la lengua más afilada que una hoja de afeitar». Para hablar con propiedad, no es realizador, sino un orador. Es el representante de comercio de un tema interesante. Gracias a su lengua, intenta conseguirlo. Gracias

a su lengua, obtiene un grupo excelente. Gracias a su lengua, defiende el material filmado por su grupo. Gracias a su lengua, defiende el trabajo del montador y del ingeniero de sonido. Gracias siempre a su lengua, consigue que se vea el film con buenos ojos. A esto se limita su papel en la creación del film. Sin embargo, el film hubiera podido ser diez veces mejor si hubiera estado en manos de un auténtico realizador, antes que las de este maestro en palabras.

Probad a ser modestos con un individuo de esta calaña. Os ha birlado vuestro tema. Os tose con un aire de vencedor, como si fuerais una nulidad. Su fanfarronada linda con el delirio. Su film es el más standard de los escabeles. Os habla con suficiencia y recita la lección: «Es usted excesivamente original. Su tiempo ha pasado. ¿Sobre quién, realmente, puede apoyarse? Es demasiado complicado para nosotros».

Pero este cretino pagado de sí mismo no está solo. Son muchos los que no comprenden que los caminos complejos que escojo conducen, a fin de cuentas, a la más extremada simplicidad, a una simplicidad tan compleja como la sonrisa de un niño o el latido del pulso. Se pulsa un botón, y la ciudad se inunda de luz. Se pulsa un botón y los trenes eléctricos arrancan. Lo complejo se vuelve simple. Pero para llegar a la primera bombilla eléctrica, cuántos medios complejos han sido necesarios.

La cine-verdad es un problema aún más complejo.

Pero cuando se alcance el objetivo, nada irá en favor de los mentirosos y los hipócritas. Las máscaras serán arrancadas. Nada conseguirá escapar al ojo omnividente, al ojo denunciador. Las palabras no podrán servir para disimular los pensamientos. Habrá que hablar con toda franqueza, como hablan los niños. Resultará muy difícil hacerse pasar por lo que no se es.

26 de marzo.

Después de mi enfermedad, se ha modificado mi estado de ánimo. La acción viva, resuelta y rápida del principio se frena y, poco a poco, da lugar a una desconfiada y fría reacción.

Por el momento, la gente que me rodea tantea el terreno con precaución. Intentan ver si estoy curado, si continúan mis crisis nerviosas. A veces podría decirse que algunos se sienten decepcionados por mi curación. Captas las diversas miradas sobre tí: miradas de odio, de compasión, de desprecio o de esperanza..., pero, las más de las veces, miradas de indiferencia: qué podemos sacarle, se preguntan. No alcanzarás honor alguno trabajando con él. Desde el primer momento se comprende que es un honesto imbécil. Con este carácter, nunca llegará a nada, dice Kristi. Parece sinceramente afligido. Los demás alzan los brazos al cielo: están muy contentos, pero «no hay sitio en parte alguna». Los temas sobre las operaciones militares han sido adjudicados en su totalidad. En cuanto a los de la retaguardia, ¿serán aceptados? Y, aparentemente, ¿no está usted hasta la coronilla? Le he preguntado a Agapov. Me dice que hará todo lo posible por ayudarme. Pero solamente deben «poner en servicio» seis unidades y ya hay siete preparadas. De esta forma, si entiendo bien, puedo contar con «menos un» largometraje. Mientras esperamos, nos dan a Svilova y a mí un cortometraje para dos. De encargo. Sólo una bobina. Pero con tantos objetivos a filmar como en un largometraje. En él serán parte importante los documentos de cinemateca. Pero sin derecho a escoger imágenes ya utilizadas. Es decir, con los restos de un material ya muy seleccionado en diversas ocasiones. Todo hace pensar que se escogió primero lo mejor, después, lo buenos, más tarde, lo mediocre. A nosotros, nos queda el resto...

Sin duda, habrá que encargar material a los estudios regionales. Y completar las tomas en la medida de lo posible. Pero el autor (V. Soloviev) ha dudado varios días y ha renunciado a resolver el problema. Una sola bobina. Pero mucho trabajo. Tanto como para un largometraje. Más tarde, dice que, sin reutilizar las imágenes antiguas, no saldrá nada bueno en todo esto. No habrá tiempo para recibir material fresco. Teme trabajar por nada.

Hace más de una semana que la orden concerniente al grupo está a la firma. Pero cuando no hay operador, hay incertidumbres por parte del administrador o no se deciden a liberar a un ayudante.

No hay nada auténticamente tentador. Es un encargo. ¿Un cortometraje? ¿Pasará a la pantalla? ¿Será rentable? Y así una y otra vez. Nadie arde en deseos de combatir por él. Los voluntarios no asedian al realizador. Svilova y yo somos los únicos en atender el servicio y la dirección. Desde un principio, habíamos decidido no rehusar nada para que no contaran que hilábamos fino. Y, sobre todo, para trabajar, para no torturarnos en la cola de espera.

Realmente, más valdría escribir un libro si no hay en perspectiva un tema de largometraje auténticamente necesario, por tanto, realizable y capaz de encontrar un apoyo. Un testamento, al menos, es algo que queda... Pero tampoco consigo decidirme a ello.

Lisa y yo hemos hecho surgir numerosos realizadores, alumnos, imitadores o simples adeptos. Pero, qué eficaces son todos, qué calculadores, dóciles, enaltecidos...

En cuanto a nosotros, no siempre hemos sido considerados o enaltecidos... Realizamos el trabajo más ingrato: sembramos y no cosechamos. Nuestros hijos en el arte podrían mostrarse más sensibles, más agradecidos. Deberían exigir que se diera a sus padres la posibilidad de proseguir su camino artístico a través de lo «desconocido».

Si Lisa y yo nos marchitamos es debido a que nuestro coeficiente de eficacia podría ser multiplicado por diez...

Resultaba una enorme mentira utilizar al realizador Vertov, poniéndole, últimamente, ante este últimatum: o hacer rodar la roca de Sísifo o ser acusado de ociosidad.

Todo el mundo lo sabía, todo el mundo le compadecía, algunos protestaban, pero, a fin de cuentas, alzaban los brazos al cielo:

—Es usted un maestro fuera de lo común. Encontrará una solución. Nadie, sino usted, saldrá de esta situación. Pero usted puede hacerlo. Usted alcanzará lo inalcanzable. Medirá lo inconmensurable.

Y Vertov se ha dominado y se ha puesto al trabajo, prefiriendo el trabajo más penoso a las acusaciones de ociosidad. Si bajas, no encontrarás nada. Si subes, encontrarás quizás una solución cualquiera...

Sólo una cosa sigue siendo incomprensible. ¿Por qué es precisamente Vertov el apartado de los temas más ventajosos, de los documentos más ventajosos, de todo lo interesante y notable en el plano de la creación?... Ved el último problema que he contribuido a resolver: no hay ningún material sobre el tema. Todo el material producido últimamente es repartido entre los principales films y periódicos de guerra. Montemos un film de cortometraje, a escala de la Unión, mostrando cómo la juventud ha mantenido su juramento con ocasión del 25 aniversario del Komsomol.

Se necesitarían días y días para contar cómo se las arreglaban los escritores para no redactar el guión, cómo tuvimos que arreglar este problema nosotros mismos; también al precio de algunas dificultades hemos tenido que repescar cada imagen, una a una, de las fuentes más lejanas; cómo han sido modificadas sobre la marcha, por dos veces, las dimensiones del tema; las complicaciones que hemos tenido con el comentario hablado y la música, las que hemos encontrado, en el plano artístico y técnico, para combinar en un todo único documentos tan numerosos y dispares, los puentes y abismos infernales que hemos franqueado para encontrar la única composición posible en las condiciones dadas... Es perfectamente imposible comparar este trabajo con cualquier otro, en el que el interés del material y la actualidad del tema deciden el éxito del film. El trabajo y la tensión del grupo se multiplicaban por mil. No podía ocurrir de otra forma. Era imposible salir del atolladero por otros medios.

Resulta igualmente absurdo hablar de la personalidad del realizador y de sus aspiraciones artísticas a propósito de este trabajo. Se trataba de encontrar la única solución posible (dentro de los límites del problema planteado) y no de defender una forma concreta de documental. Había, al margen de la clase de film, que resolver lo que casi parecía insoluble, y esto se ha conseguido por el único método posible en las condiciones dadas. En todo caso, nadie ha podido proponer un método mejor durante la producción del film.

Nada hay más terrible para un hombre que ver incomprendido y aniquilado su trabajo de creación. Especialmente un trabajo penoso y realizado con abnegación. Ello multiplica al creador. Ninguna razón hay para ello. El film será útil para el espectador, aun en su forma presente. Se puede juzgar ya todo ello, aunque sea a través de las reacciones de nuestros técnicos de laboratorio y de nuestras montadoras, que han comprendido el film, no teórica, sino espontáneamente. Podemos juzgarlo igualmente por la impresión producida en los representantes del Comité central de los Komsomoles por la proyección de la primera versión.

¿Es un anuncio *El Juramento de los jóvenes?*

No creo que haya que colgarle etiqueta alguna. La exposición del film obedece a un ritmo y una armonía. No hay un amontonamiento de material bruto no elaborado. Está expuesto en forma de relato y, salvo en escasas lugares, se metamorfosea en llamamiento (conforme a una de las exigencias formuladas).

Asusado de indocilidad, Vertov, esta vez, se ha mostrado como el más dócil de todos. Ha ejecutado del primero al último minuto todo aquello que se le ha exigido durante la marcha. ¿No se puede, por una vez, reconocer que Vertov ha hecho todo lo humanamente posible para realizar una tarea que no correspondía a su temperamento creador y con la que estaba en desacuerdo? Y que ha resuelto por el único medio posible en los límites del material que se le ha proporcionado.

No podía plantearse siquiera, en este caso, una investigación formal independiente. Pero tampoco era posible limitarse a pegar pura y simplemente una serie de trozos filmados. Lo adecuado era recurrir a una forma más elevada de organización del cine-material documental en el que las imágenes se relacionan orgánicamente, enriqueciéndose mutuamente, uniendo sus fuerzas y constituyendo un cuerpo colectivo. No puede hacerse otra cosa. El arte de escribir en cine-imágenes pasó por una determinada vía de evolución. Se diferencia de lo que, en el primer estadio de la evolución del cine, se denomina «montaje». El organismo del hombre se diferencia del de la medusa.

Ningún formalismo hay en todo esto. Se trata de algo totalmente distinto, de una evolución legítima que no se puede ni se debe evitar. Aquí, el mismo contenido no admite una organización más elemental del material. Sería injusto y anormal buscar la forma por la forma en la exposición del film. El cerebro humano es incomparablemente más complejo que el de la mariposa.

La vida está en perpetua evolución. El arte de escribir en cine-imágenes es quizás un arte menor, pero tampoco puede mantenerse mucho tiempo en el mismo lugar.

No busco invenciones formales. Todo lo contrario. Busco un tema y una situación de rodaje que me puedan evitar al máximo recurrir a procedimientos complicados, a soluciones forzadas, a formas alambicadas.

Creo que ya he citado el ejemplo: si se dispone de una escalera, el hecho de salir por la ventana utilizando el desagüe constituirá un trucaje sin justificación posible. Pero, si no hay escalera, la situación cambia por completo. Habrá que utilizar este procedimiento. En cuanto a mí, siempre preferiré la escalera.

En el plano de la creación, soy mucho más fuerte de lo que algunos creen. En lo que afecta a desenvolverme en el terreno de la organización, dejo que me adelanten ampliamente. Pero lo esencial sigue siendo siempre la juiciosa elección del tema. Hasta ahora, realmente, siempre que he tenido derecho a elegir y decidir, no he conocido la derrota (quiero decir que no me han rechazado films). Busco temas mínimamente tributarios de un dispositivo de iluminación molesto y no siempre disponible. Un tema útil, que sea posible rodar, teniendo en cuenta la época del año. Lo busco sin preocuparme si será un largometraje o una pequeña bobina. Limito mis investigaciones al problema resultante de realizar una serie de films sobre hombres reales en el momento de la gran guerra nacional. Durante estos últimos años, he presentado casi cien propuestas en este sentido. La mayoría de ellas ni siquiera han recibido respuesta. Solamente son pequeños temas en apariencia. Pero resulta imposible exponerlos anticipadamente en detalle dado que se trata de observaciones que se efectuarán durante el rodaje. Resulta imposible determinarlos anticipadamente...

Es importante que yo lo sepa: ¿constituye un error esta ambición mía de no volver hacia atrás, de no regresar a los caminos conocidos, de querer penetrar en lo que todavía no ha sido explorado, de mostrar, por ejemplo, «al hombre documental vivo»: una familia, un equipo de trabajo, un pequeño colectivo, accesible a la observación en el marco de las posibilidades técnicas medias? Si constituye un error, que me digan por qué. En caso contrario, ¿es realmente imposible ayudarme en esta dirección?

La elección de un héroe concreto es difícil, pero cuando por fin está hecha (por ejemplo, el problema Pokrichkin [21]), de pronto, me olvidan. Un violento deseo, ¿no asegura el éxito en un 80 por 100? ¿Constituye un error mi constante deseo de observar en el tiempo, de observar en una larga duración, este deseo con el que empecé mi actividad cinematográfica y al que he tenido que renunciar contra mi voluntad para orientarme hacia los grandes frescos? Puede ocurrir que se crea indigno del pincel del artista observar, pongamos por caso, el renacimiento de Novorossiisk o de un astillero, o incluso de un buque hundido. He propuesto, por ejemplo, el «renacimiento de un hombre», el regreso a la vida activa de un soldado desmovilizado. Nadie me explicó por qué era erróneo. ¿Acaso redacté mal mi solicitud o resulta inútil en general?

Cuando, hace algunos meses, me dijeron que iba a realizar el film *Alemania*, acepté inmediatamente y aprecié el valor de esta oferta. Es una tarea que comprendo. Las dificultades no me asustan. Y no habrá que convencer ni suplicar a los autores. Seguramente habrá material suficiente. Se podrá consultar a la dirección y ésta estará atenta. Aquí, las complicaciones surgen de la superabundancia, y no de la penuria. En nada se parece a lo anterior.

Otro ejemplo: el film *La Liberación de Francia*. Ha sido realizado a lo Vertov. El mismo Yutkevich lo ha afirmado. Se podrían discutir determinados procedimientos. Sin embargo, el film acaba con la liberación de París, se adelanta en el tiempo, posee un fin y un principio naturales. La construcción dramática absorbe todos los procedimientos que se salen de lo habitual y no chocan.

---

[21] Pokrichkin: aviador muy célebre en la U.R.S.S., héroe de la última guerra.

2 de septiembre.

El 8 de septiembre, he redactado dos versiones del guión de «La pequeña Ania», sobre una estudiante que ha combatido con los partisanos. La he visto. Es adecuada para el rodaje. En el estudio, la sección de films parece estar de acuerdo.

Es raro que no me llamen todavía. ¿Es posible que aun suceda algo? ¿Se rechazará de nuevo la «Galería de retratos», las investigaciones? Y todo empezará de nuevo...

17 de septiembre.

Lo único imposible en la tierra es el ensayo. Si no fijo sobre celuloide lo que veo *ahora* (en el mismo momento en que lo veo), ya no lo fijaré jamás con exactitud. Establezco el diagnóstico y al mismo tiempo lo fijo. Ni antes ni después, solamente en el momento preciso. Dentro de un segundo, todo será distinto. Mejor o peor, pero distinto. Ya no será nunca aquello que necesitaba exactamente, será otra cosa. Esto es todavía más importante cuando se filma el comportamiento de las personas. Es posible escribir por anticipado un guión sobre el comportamiento documental de un hombre, a condición de saber todo lo que le ocurrirá en un futuro inmediato. Pero ello es tanto más esquemático y aproximativo mientras no se tenga, en definitiva, alguna idea de lo que aparecerá en la pantalla. El hombre se revela en raros instantes, que hay que recoger y fijar simultáneamente. En caso contrario, más vale filmar a un actor. Al menos, estará bien interpretado. En materia de cine documental, no hay siquiera que plantear una entente previa «bien precisa». Si «nos entendemos» con un disparo, siempre habrá balas perdidas. Jamás he visto, ni una sola vez, que algo se repita. Lo que se pierde, se pierde para siempre.

Los pensamientos tienen que surgir directamente de la pantalla, sin ayuda de las palabras. O que las palabras estén sincronizadas con los pensamientos y no estorben la percepción. En *Tres cantos* y en *Canción de cuna* ambos coexisten. El espectador lee los pensamientos y los recoge antes de que sean explicados por las palabras. Hay un contacto vivo con la pantalla, una transmisión de cerebro a cerebro. Cada uno percibe lo que corresponde a sus posibilidades y conocimientos. Cada uno penetra en un círculo de ideas que se agitan en embrión en su propia conciencia. Algunos se sienten molestos por la fuerza de la costumbre. Algunos no se interesan generalmente más que por las palabras y no manifiestan interés alguno por los pensamientos en la pantalla. Mis experiencias son percibidas muy bien en los países en que no se habla ruso. ¿Se deberá a que he dejado de intervenir desde una tribuna el hecho que he notado, que se recogían mis palabras y no mi pensamiento? Tengo dificultades para expresar mis pensamientos con palabras. Los buenos oradores, por su parte, los expresan de forma más brillante, Pero casi todos sus pensamientos se encuentran cautivos de las palabras brillantes.

En los films, el comentario hablado ayuda a comprender lo que ocurre en la pantalla. Pero al realizar un film que no exigiera las explicaciones de un locutor, se alcanzaría un nivel superior.

Los *Tres cantos sobre Lenin* no necesitaban locutor. Si hubiéramos añadido uno, la pantalla habría empezado a hablar a través de las palabras. Los pensamientos no habrían caído en el cerebro del espectador directamente desde la pantalla. El locutor se habría convertido en un intérprete y la percepción habría adquirido otro carácter, habría escogido el sendero del radiomonólogo verbal. Toda la riqueza del film habría pasado al acompañamiento. La diversidad de la percepción habría sido ahogada y lanzada por la oleada verbal. El autor del texto amarrado sus pensamientos a unas frases. El locutor las habría pronunciado manteniéndose invisible. El espectador se habría convertido en oyente. Y, al percibir las frases, las habría retraducido en pensamientos...

Todo ello puede resultar inevitable si el material sacado de la vida misma está ausente en la película, si está como briznas que es indispensable ligar de una determinada manera. Pero todo esto es absurdo si, desde la pantalla, quien habla es la vida, sin auxiliares, sin preceptor, sin mentor para explicar con insistencia al espectador qué y cómo ver, oír y comprender.

11 de octubre.

¿Proceder por observaciones? ¿O sacar conclusiones de las observaciones realizadas por los demás? Las dos soluciones son posibles. Pero las auténticas cine-observaciones están ausentes en los documentos de actualidad recogidos estos últimos años. No se dispone más que de imágenes «imitación de actualidades», apresuradamente puestas en escena. Sin embargo, esta situación solamente pone en apuros, aparentemente, al pequeño grupo de partidarios de sacar conclusiones de las observaciones y de las experiencias, y no de periódicos y libros.

No me apasionan los debates sobre los debates. Me horrorizan las demostraciones escolásticas en las que lo interesante para los protagonistas es el proceso mismo de la demostración. Huyo de los razonamientos sobre los razonamientos. Como investigador, quisiera únicamente observar hechos, reunirlos y, después de trabajarlos, sacar de ellos conclusiones personales. «La unión de la ciencia y las actualidades, ésta era una de las consignas esenciales del *cine-ojo*.»

Resulta curioso observar cómo nuestros cine-directores están inclinados a incensar al realizador que no piensa (es decir, al copista de situaciones ya dadas) y a contemplar a través del autor-realizador sus aspiraciones, sus ideas, sus deseos.

Habría que mostrarse más sensible y más atento al *deseo* del *creador*. Un deseo no es una fantasía, ni un capricho.

Louis Pasteur dijo que un deseo es algo noble, porque el trabajo sigue a este deseo y casi siempre se ve acompañado por el éxito.

Un trabajo es una felicidad en estas condiciones.

Muy distinto es el trabajo sin deseo. Este trabajo es una desgracia. Especialmente cuando se tiene conciencia de su inutilidad, de su vanidad. Nada más penoso, más aburrido. Es la roca de Sífiso, es la tortura.

Un trabajo deseado no podría ser penoso, por enorme y complicado que fuera. Un trabajo deseado es el mejor de los descansos. Al menos para mí. Es Colón, navegando hacia América. Es el inventor acercándose al descubrimiento. Es el enamorado que barre todos los obstáculos que le separan de su amada.

Basta con que un objetivo sea deseado para que no se necesiten estimulantes, ni estímulos.

Si sobre cine-material bruto (aunque presente un mínimo interés) se escribe la palabra «film», no creas a tus ojos.

No es lento aquel que cava un túnel a través de la montaña, sino aquel que se entretiene en un túnel ya excavado.

Si el autor pide un año y el copista una semana, el más lento de ambos es el copista, no el autor.

El coeficiente de eficacia de un hombre es inversamente proporcional a su jactancia.

Es bueno no aquel que es efectivamente bueno, sino aquel que resulta *ventajoso* considerar como bueno.

Sólo hay un paso entre el arrobamiento y el rapto.

Esto no es un film, sino un archivador.

«La audacia de Maiakovski—escribe Asseiev en su folleto *Maiakovski*—se había convertido en algo inconveniente. Había que cerrarle el pico de una u otra forma. Y—lo que tiene el aspecto de una broma estúpida y de mal gusto, pero que no era una broma, sino algo muy serio—se esforzaron en hacer pasar al poeta por loco. Se convocó secretamente una consulta de psiquíatras en una casa a la que se hizo ir a Maiakovski con un cualquier pretexto.»

Esto ocurría antes de la revolución, en la época de la vieja sociedad.

Pero incluso más tarde se quejaba Maiakovski, vuelto hacia el retrato de Lenin:

Estás fatigado
de defenderte y de enseñar los dientes.
Muchos
sin vosotros
se han protegido con sus manos
Realmente hay
muchos
bribones de todas clases
que están en nuestra tierra
y alrededor.

«Maiakovski—prosigue Asseiev—se preocupaba mucho. Arrancaba la venenosa tela de araña de calumnias, de burlas, de irrisión y de cobardía en la que le habían metido sus enemigos. Pensaba que se trataba de vestigios generales del pasado, de los que había que desembarazar a la república.

Eran medidas especialmente dirigidas contra él, un trabajo de zapa para irritarle, desarreglar sus principios creadores, para arruinar su energía inyectándole incesantemente malevolencia, irrisión despreciativa, saboteando toda su actividad».

«... En un momento de debilidad física, el gran poeta perdió el equilibrio. Tuvo la impresión de que no había salida para el círculo de animosidad y de odio en que se encontraba encerrado ¡Si viera de qué amor y de qué simpatía está rodeado, si supiera cómo el tiempo ha aplastado a sus enemigos!

El 14 de abril de 1930, a las 10,15 horas, en su sala de trabajo del pasaje de la calle Liubanka, puso fin a sus días con un disparo de revólver.»

(N. Asseiev. *Maiakovski.* La Joven Guardia, 1943.)

¡Cuántas veces, en nuestros encuentros, me dijo Maiakovski, con un tono lleno de vitalidad: «¡No te preocupes, Dziga; saldremos de ésta!»

Y me apretaba enérgicamente la mano. Así sucedió el día en que nos encontramos en una olvidada estación del Donbass, el día en que, poco antes de su muerte, nos vimos en el «hall» del hotel Europa, de Leningrado.

Pero un día no resistió.

Son los «cien tomos» de sus «libros comunistas», su rica herencia, quienes combaten hoy por él.

Es una suerte que no llegara a ser director de cine. Puesto que no se guardan los manuscritos de films. No hay ejemplares destinados al autor. Los que se destinan a la distribución se usan hasta el desgaste. Y aquellos que no llegan a salir son recogidos o permanecen ignorados en uno de los estadios: proyecto, libreto, plan de guión, ejemplar único del film.

Los *Tres cantos sobre Lenin* solamente encontraron su consagración un año después de acabado el film. *Canción de cuna* fue desfigurado a la fuerza en el montaje y poco comentado en la prensa. Subestimado, no ha sido conservado; fue destruido. *Ordjonikidzé* fue destrozado por los cortes y el remontaje. Las *Tres heroínas* existen en alguna parte, como ejemplar único e invisible. *Un día del mundo* se

quedó entre las solicitudes y en una entrevista de prensa. *Un día de nuestro país* fue realizado en su lugar, pero no por mí. *La chica de los dos mundos* jamás fue realizado. *Cuando partes para la guerra:* el proyecto quedó sin realizar, a causa de su forma poética (se exigía que lo tradujera en prosa). *Cuento del Gigante* quedó en el estadio del guión, de proyecto. Más tarde, un cortometraje, *Canto sobre un Gigante,* fue realizado en el Kazajstán, pero no por mí. *El hombre volante* fue aplazado por culpa de las hostilidades. El film *Sangre por sangre,* realizado bajo las bombas de las incursiones aéreas y terminado el 16 de octubre de 1941, se conservó en calidad de ejemplar único, pero está ya destrozado por los cortes que le han efectuado para el film *Ucrania.*

Todo lo demás ha quedado en el estado de solicitudes, de guiones a veces leídos y a veces nunca leídos, incluso por las primeras instancias.

Un piano no es un canapé, pero se puede dormir encima de él. Sin embargo, de esta forma no se le utiliza en su justo valor. También se puede emplear una máquina de coser como mesa para la comida. Pero de esta forma tampoco se le utiliza en todo su valor.

Podemos sacudir el polvo con la cola de un caballo. Pero ¿no vale más utilizar al caballo como caballo?

Se trata de coeficiente de eficacia.

Se trata de utilizar a Vertov en el cine en su justo valor y no de utilizarlo accesoriamente. De momento, solamente se utiliza el dedo meñique de su pie izquierdo, se crea una «apariencia» de utilización.

¿Es posible que no le comprendan?

Si para sentarse se utilizan timbales a manera de taburete, si se duerme sobre piano a manera de cama, si se utiliza un violín como raqueta de tenis y una flauta para sacudir el polvo de las alfombras, ¿se podrá hablar en estos casos de utilización de estos instrumentos en su justo valor?

Igualmente aberrante sería utilizar al compositor Shostakovich como copista, al pintor Repin en calidad de limpiabotas, al poeta Maiakovski como revisor de billetes.

E incluso si la utilización correspondiera un poco más con la especialidad, sería, sin embargo, irracional, aberrante e insensato forzar, por ejemplo, al compositor Prokofiev a tocar el piano con un solo dedo...

Se cita el film *Farrebique*, del realizador Georges Rouquier. Pero, en primer lugar, Yutkevich escribe que en él se advierte la influencia de Vertov. En segundo lugar, Georges Rouquier es uno de estos documentalistas-cinéfilos que Vertov empezó a organizar en círculos en los años veinte.

Acordaos.

La teoría de la relatividad. Nos ha llegado en forma de film de importación. Pero casi un año antes, Dziga Vertov había propuesto realizar este mismo film.

Paris qui dort, de René Clair. Llegado aquí en forma de film de importación. Hemos lanzado gritos de admiración, pero casi dos años antes Dziga Vertov había propuesto realizar un film similar con documentos sobre Moscú. Había redactado la propuesta y el plan del film.

La sinfonía de una gran ciudad, de Watel Ruttmann. La hemos proyectado ampliamente en nuestras pantallas cuando era solamente una imitación del Vertov que se atacaba.

No conservamos los modelos de cine documental que hemos creado y esperamos a que nos llegue de Uruguay una carta de un instituto de investigación científica solicitándonos los films de Vertov para guardarlos.

Nuestra tarea es defender nuestra obra. Somos los fundadores del cine documental y no debemos ceder nuestra anterioridad a nadie.

No juzgues según los resultados al desnudo. Hay derrotas más preciosas que un éxito barato.

Concede tu estima a los inventores y no a los que se apoderan de los inventos.

Acuérdate de la primera máquina de vapor, del primer tren, del primer aeroplano.

Tienes que saber establecer la diferencia entre la excavación de un túnel bajo la tierra y un agradable desplazamiento en Metro.

Resiste a la ganancia fácil. Deja a aquellos que siembran la cosecha de los frutos de su trabajo. Alienta el talento de los jardineros audaces y no el de los recolectadores de manzanas.

1953

«En su opinión, ¿quién es más importante en el cine documental: el realizador o el operador?», me preguntan.

Tengo ganas de responder a esta pregunta como hacen los niños cuando les piden si quieren más a su papá o a su mamá.

Los niños responden:

—Quiero más a ambos.

Porque no es ésta la pregunta.

Sucede muy a menudo que lo que decide el éxito de un film no es la calidad del trabajo del realizador, sino la actualidad del tema y de los documentos. Por viva que sea la sed de ver algo que se relaciona con un acontecimiento importante, le basta al realizador con pegar en orden cronológico los trozos filmados por los operadores para estar seguero de que le diremos «gracias». Aquí, el realizador es, por así decirlo, el representante comercial de los documentos interesantes que se le han proporcionado. Y su papel, en relación con el del operador, es ínfimo. En este caso, su talento se resume en la obtención del tema y los documentos y también en la obtención por parte de la dirección del derecho de representación de este tema y de estos documentos. Esto prueba claramente el sentido comercial del realizador, más que sus dones artísticos.

Pero puede ocurrir igualmente lo contrario. Los documentos son débiles y por sí mismos nada tienen de sensacionales. Son dispares y a primera vista parecen imposibles de unificar. No son de actualidad en el sentido del acontecimiento inmediato. Nadie se muere de ganas por verlos. El tema es complicado y abarca toda una serie de problemas. No está limitado por la unidad de lugar o de tiempo. En este caso, el éxito del film solamente estará asegurado por un enorme esfuerzo de voluntad por parte del realizador, por la fuerza creadora de su pensamiento, su entrega al trabajo, al precio de difíciles experiencias de tratamiento y de cruce de pequeños trozos de material despegados, de una multitud de pequeñas invenciones, por una reflexión incesante llevada perfectamente a la acción, por un trabajo cien veces mayor que en el ejemplo precedente. Aquí no hay que plantearse siquiera esconderse detrás del material o del tema. Se exige de ti una combinación inédita de las células del cuerpo cinematográfico, una forma de agruparlas que dé vida a imágenes fijadas, las dirija hacia un objetivo único, les confiera un sentido único y haga asimilable lo que no lo era. En este caso, el papel del realizador, y particularmente del autor-realizador, es inmenso y el trabajo que debe hacer no tiene comparación posible con el trabajo habitual.

La diferencia entre la cantidad de trabajo a utilizar en uno y otro caso no es menor que entre un paseo en barco de vapor y la invención del barco de vapor. Si nos ponemos a juzgar el trabajo de un realizador únicamente a partir de sus resultados en la pantalla, acabaremos cometiendo errores, a fomentar el gusto por el trabajo fácil y remunerador, acabaremos en disputas que nada tienen que ver con la creación, a activarnos, no en el plano artístico, sino para meter mano (por uno u otro medio) en el derecho de representación sobre un tema y documentos remuneradores.

No es preciso que las cosas ocurran como ha definido el académico Kapitza: «Se cree que quien ha realizado el trabajo principal es aquel que ha cogido la manzana, cuando en realidad quien ha hecho la manzana es aquel que ha plantado el manzano».

A propósito del montaje.

Resulta evidente que el montaje es únicamente un objetivo en sí mismo. Sin embargo, es importante distinguir el montaje en el sentido habitual del vocablo de una operación muy distinta, que se asemeja al montaje, pero cuya acepción es infinitamente más amplia y más profunda.

Si me han fijado como tarea la de dar a conocer al espectador los cine-documentos necesarios, antes de proyectarlos, presentarlos en un orden determinado (cronológico las más de las veces) y alumbrarlos con un comentario hablado, esto es una cosa.

Una tarea muy distinta se os presenta si el tema es complicado y no tiene relación con la actualidad, y si no podéis tener a vuestra disposición más que imágenes dispares, no más ligadas entre sí que las letras del alfabeto. Con las letras tendréis que hacer palabras, con las palabras, frases, con las frases, un artículo, un reportaje, un poema, etc. Esto no es, propiamente hablando, montaje, sino escritura cinematográfica.

Este es el arte de escribir en cine-imágenes. Es el difícil arte de la cine-escritura, que se distingue tanto de la más elemental reunión de documentos como el organismo humano se distingue del de la medusa o de la larva.

Estamos frente a una forma altamente organizada del cine-material documental. Las imágenes entran en interacción orgánica, se enriquecen mutuamente, unen sus esfuerzos, forman un cuerpo colectivo que libera un excedente de energía.

La vida ha conocido una considerable evolución desde el polvo cósmico hasta la nebulosa, y desde la nebulosa hasta el hombre.

No estamos dispuestos a volver atrás, hacia los tiempos en que solamente existían en la naturaleza formaciones combinadas de manera primitiva. Queremos ir hacia adelante, sobrepasando todos los obstáculos que siempre están dispuestos a plantar ante nosotros.

FILMOGRAFIA

KINONEDELIA *(Cine-semana).*—Actualidades cinematográficas semanales. 43 números. *Producción:* Kino Komitet del Narkompros (Moscú), 1.VI.18 - 24.XII.19. *Texto y realización:* Dziga Vertov.

GODUCHTCHINA REVOLUTSII *(El aniversario de la revolución).*—Crónica histórica. 12 bobinas. *Prod.:* Kino-Komitet del Narkompros (Moscú), 1919. *Real. y montaje:* Dziga Vertov.

BOI POD TSARYTSYNYM *(La batalla de Tsaritsin).*—Estudio experimental. 3 bobinas. *Prod.:* Kino Komitet del Narkompros y Rev-Voien-Soviet (Soviet de la guerra revolucionaria), 1919-1920. *Real.:* Dziga Vertov. *Operadores:* Ermolov, D. Vertov, Lemberg, etc.

PROTSESS MIRONOV *(El proceso Mironov).*—1 bobina. *Prod.:* Kino-Komitet del Narkompros y Rev-Voien-Soviet, 1919. *Real.:* Dziga Vertov.

BSKRYTIE MOCHTCHEI SERGEIA RADOJEJSKOGO *(La exhumación de las reliquias de Sergei Radonejski).*—Cine-reportaje. 2 bobinas. *Prod.:* Kino-Komitet del Narkompros, 1919. *Real.:* Dziga Vertov.

POEZD VTSIKA O AGITPOEZD VTSIKA *(El tren del comité central).*—Film-viaje. 1 bobina. *Prod.:* V.Ts.I.K. (Comité Central del Partido Bolchevique) y Kino-Komitet del Narkompros, 1921. *Real.:* Dziga Vertov. *Op:* A. Lemberg. E. Tissé, etc.

ISTORIA GRAJDANOVSKI VOINY *(Historia de la guerra civil).*—Crónica histórica. 13 bobinas. *Prod.:* Glav Polit Prosvet y Kultkino, VFKO, 1922. *Real.:* Dziga Vertov.

PROTSESS EZEROV *(El proceso de los S. R.).*—3 bobinas. *Prod.:* VFKO 1922. *Real.:* Dziga Vertov.

KINOPRAVDA *(Cine-verdad).*—Cine-diario. 23 números. *Prod.:* Goskino (Moscú), 5.VI.1922-1925. *Real.:* Dziga Vertov. Todos los números de la serie aparecieron con el mismo título, exceptuando los siguientes:

N.º 13: VTCHERA, SEGODNIA, ZAVTRA *(Ayer, hoy, mañana).*—3 bobinas. Cine-poema dedicado a las Ceremonias de Octubre, 1923.

N.º 16: VESSENNYAYA PRAVDA *(La verdad de la primavera).*—Actualidades líricas en paisajes. 3 bobinas. 1923.

N.º 19: TCHERNOIE MORE-LEDOVITY OKEAN-MOSKVA *(Mar Negro-Océano Artico Moscú).*—1 bobina. 1924.

N.º 20: Pionierskaia Kinopravda *(Cine-verdad de los pioneros).*—1 bobina. 1925. *Op.:* Mijail Kaufman. *Dibujos:* Beliakov y V. Volkov.

N.º 21: Leninskaia Kinopravda *(Cine-verdad Leninista).*—Cine-poema sobre Lenin. 3 bobinas. 1924. *Op.:* G. Guiber, A. Levitsky, A. Lemberg, I. Novitsky, M. Kaufman, E. Tissé, etc.

N.º 22: V Serdtse Krestianina Lenin J IV *(Lenin vive en el corazón del campesino).*—Cine-relato. 2 bobinas. 13-III.1925. *Op.:* M. Kaufman, A. Lemberg, I. Beliakov.

N.º 23: Radio Kinopravda *(Radio cine-verdad).*—1 bobina. 1925. *Op.:* M. Kaufman, I. Beliakov, E. Buchkin.

Daech Vozdouj *(Viva el aire).*—Número especial. 1 bobina. *Prod.:* Goskino, 1924. *Real.:* D. Vertov. *Op.:* M. Kaufman.

Kino Glaz *(Cine-ojo)*; primera serie del ciclo Jizn Vrasploj *(La vida de improvisto).*—6 bobinas. *Prod.:* Goskino, 1924. *Real.:* D. Vertov. *Op.:* M. Kaufman. *Ayudante:* E. Svilova.

Ghagai, Soviet! *(¡Adelante, Soviet!).*—Actualidades. 7 bobinas. *Prod:* Goskino-Kultkino, 1926. *Real.:* D. Vertov. *Op.:* I. Beliakov. *Cine-explorador:* Ivan Kopalin. *Ay.:* E. Svilova.

Chestaia Tchast Mira *(La sexta parte del mundo).*—Cine-poema. 6 bobinas. *Prod.:* Kultikino-Sovkino, 1926. *Real.:* D. Vertov. *Op.:* M. Kaufman, I. Beliakov, P. Zotov, A. Lemberg, S. Bendersky, N. Strukov, N. Konstantinov, Ia. Tolchan. *Cine-exploradores:* I. Kopalin, A. Kagarlitski, B. Kudinov. *Ay.:* E. Svilova.

Odinnadtsaty *(El undécimo año).*—Actualidades.—6 bobinas. *Prod.:* VUFKU (Kiev) 1928. *Real.:* Dziga Vertov. *Op.:* M. Kaufman. *Ay.:* E. Svilova.

Tchelovek s Kinoapparatom *(El hombre de la cámara).*—Cine-folletón. 6 bobinas. *Prod.:* VUFKU (Kiev), 1929. *Real.:* D. Vertov. *Op.:* M. Kaufman. *Ay.:* E. Svilova.

Etuziazm o Sinfonya Donbassa *(Entusiasmo o sinfonía del Donbass)* Film documental sonoro. 6 bobinas. *Prod.:* Ukrain Film (antes VUFKU), 1930. *Real.:* D. Vertov. *Op.:* B. Zeitlin, K. Kulaiev. *Son.:* P. Chtro. *Mus.:* Timofeiev. *Ay.:* E. Svilova. *Ay. son.:* Timarzev y K. Tchibisov.

Tri Pesni O Lenine *(Tres cantos sobre Lenin).*—Film documental sonoro. 6 bobinas. *Prod.:* Mejrabpomfilm, 1934. *Real.:* D. Vertov. *Op.:* M. Maguidson, D. Surenski, B. Monasyrski. *Mus.:* I. Chaporin. *Son.:* P. Chtro. *Ay.:* E. Svilova.

Kolybelnaia *(Canción de cuna).*—Film documental sonoro. 7 bobinas. *Prod.:* Soizkinoronika, 1937. *Real.:* D. Vertov. *Mus.:* Dimitri y Daniel Pokrass. *Ay.:* E. Svilova. *Son.:* I. Renkov. *Textos de las canciones:* V. Lebedev-Kumach.

Pamiati Sergo Ordjonikidze *(En recuerdo de Sergei Ordjonikidze).* Film de montaje. 2 bobinas. *Prod.:* Soiuzkinojronika, 1937. *Real.:* D. Vertov, E. Svilova.

Sergo Ordjonikidze.—Film documental sonoro. 5 bobinas. *Prod.:* Soiuzkiojronika, 1937. *Real.:* D. Vertov, E. Svilova, Ia. Blioj. *Op.:* M. Ochurkov, I. Beliakov, V. Dobronitski, Soloviev, Adjibeliachvili.

Son.: I. Renkov, S. Semenov. *Arreglos mus.:* D. Blok. *Canc.:* V. Lebedev- Kumach.

Slava Sovietskim Geroiniam *(Gloria a las heroinas soviéticas).*—1 bobina. *Prod.:* Soiuzkinjronika, 1938. *Real.:* D. Vertov, E. Svilova.

Tri Geroini *(Tres heroinas).*—Film documental sonoro. 7 bobinas. *Prod.:* Soiuzkinojronika, 1938. *Real.:* D. Vertov, E. Svilova. *Op.:* Semenov y operadores de Moscú, Jabarovsk y Novosibirsk. *Mus.:* D. y D. Pokrass. *Son.:* A. Kampovski, Fomin, Korotkevich. *Canc.:* Lebedev-Kumach. *Ay.:* S. Semov.

V Raione Vysoty A *(La altura A).*—Cine-reportajes filmados en los frentes de la Guerra Patriótica (Cine-diario núm. 87). 1 bobina. *Prod.:* Estudio Central de Actualidades, 1941. *Real.:* D. Vertov, E. Svilova. *Op.:* T. Bunimovich, P. Kassatkin.

Krov Za Krov *(Sangre por sangre).*—1 bobina. *Prod.:* Estudio Central de Actualidades, 1941. *Real.:* D. Vertov, E. Svilova.

Na Liny Ognia - Operatory Kinojroniki *(En la línea de fuego - Los operadores de actualidades).*—Cine-reportaje filmados en los frentes de la Guerra Patriótica. *Prod.:* Estudio Central de Actualidades, 1941. *Real.:* D. Vertov, E. Svilova. *Op.:* Vijirev.

Tebe, Front o Kazajstan Frontu *(Tú, al frente o En el frente de Kazajstan).*—Film documental sonoro. 5 bobinas. *Prod.:* Estudios de Alma-Ata, 1942. *Real.:* D. Vertov, E. Svilova. *Op.:* B. Pumpianski. *Mus.:* G. Popov, V. Veliakov. *Canc.:* V. Luvogskoi. *Son.:* K. Bakk.

V Gorai Ala-Tau *(En los montes Ala-Tau).*—Film documental sonoro 2 bobinas. *Prod.:* Estudios de Alma-Ata, 1944. *Real.:* D. Vertov, E. Svilova. *Op.:* B. Pumpianski.

El Juramento de los jovenes.—3. bobinas. *Prod.:* Estudio Central de Film documentales, 1944. *Real.:* D. Vertov, E. Svilova. *Op.:* I. Beliakov, G. Amirov, B. Borkovski, B. Dementiev, S. Semionov, V. Kossitsin, E. Stankevich.

Novosti Dnia *(Novedades del día).*—Cine-periódico. *Prod.:* Estudio Centrales de Films documentales, 1944-1945.

— 1944, núm.: 18.
— 1945, núms.: 4, 8, 12, 15, 20.
— 1946, núms.: 2, 8, 18, 24, 34, 42, 67, 71.
— 1947, núms.: 6, 13, 21, 30, 37 48, 51, 65, 71.
— 1948, núms.: 8, 19, 23, 29, 34, 39, 44, 50.
— 1949, núms.: 19, 27, 43, 45, 51, 55.
— 1950, núms.: 7, 58.
— 1951, núms.: 15, 33, 43, 56.
— 1952, núms.: 9, 15, 31, 43, 54.
— 1953, núms.: 18, 27, 35, 55.
— 1954, núms.: 31, 46, 60.